الموقف الأدبي

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد **339** السنة التاسعة والعشرون،

تموز – 1999 م

ربيع الآخر – 1420 هـ

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير

اتحاد الكتاب العرب

دمشق . المزة أوتستراد

ص .ب : 3230

هاتف : 6117240

6117243

6117242

البريد الإلكتروني:

Email : unecriv@net.sy

الانترنيت :

Internet : aru@net.sy

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويـــــات :

ثـــــلاث مقدّمـــــات

شوقي بغدادي

ثمة أكثر من فكرة تتزاحم على قلمي كي تستأثر بأوّل الكلام أو تكون بعضاً منه على الأقل، فلأكنْ منصفاً ولأعدلْ بينها.

*

الأولى: مستوحاة من سفرتين، أخيرتين عامرتين قمت بهما، واحدة إلى روسيا في أواسط أيار الفائت في وفد اتحادي مؤلف من الأستاذ الدكتور علي عقلة عرسان وعدنان جاموس، وأنا للمشاركة في الاحتفالات المقامة هناك "إحياء لذكرى المئوية الثانية على ولادة شاعرهم الأكبر بوشكين، كنا الوفد العربي الوحيد وربما لهذا السبب كانت مشاركتنا: مداخلة معمّقة للأستاذ علي حول بوشكين، ومقطوعة شعرية منّي/ وترجمة متعبة للأستاذ جاموس لكلامنا من العربية إلى الروسية، كانت هذه المشاركة لافتة للانتباه والتقدير... غير أنني عدتُ من هناك وأنا مشغول بفكرة أخرى هي: مَنْ هو الشاعر العربي الجديد أن يحتفل به الوطن العربي كاملاً بإحياء ذكراه كما صنعوا لبوشكين؟.. ولماذا لا يتمّ ذلك حقاً على الصعيد القومي؟...

وما كدتُ أعود للوطن حتى فوجئتُ بدعوة شخصية للمشاركة في إحياء الذكرى المئوية

الأولى للشاعرالأردني المعروف "باسم عرار" المولود عام 1899، والمتوفى 1949، في الأردن الشقيق فمضيت على الفور، وشاركت في العاصمة وفي إربد بلد الشاعر في احتفالات جميلة لا تنسى... غير أنني عدتُ إلى الوطن مرّة ثانية، وأنا أفكر بطريقة أخرى، من هو الشاعر السوري العربي الذي يستحق أن نحتفي به كما صنع الروس لبوشكين والأردنيون لـ "عرار"؟ وإذا كان صعباً الاختيار. بين عمر أبي ريشة مثلاً أو بدوي الجبل أو نديم محمد أو حتى نزار قباني وآخرين... فلماذا لا نختار شاعراً قديماً كالمتنبي مثلاً، ونوحّد الجهود في سبيل جعل ذكراه مناسبة قومية يجمع شمل العرب كلهم مادام شبه مستحيل جمع هذا الشمل في إحياء ذكرى زعيم وطني واحد؟!...

*

الفكرة الثانية مستوحاة أيضاً من ذكرى شاعر عربي مرّ على وفاته خمسون عاماً في هذا العام، وهو شاعر القطرين –كما كانوا يلقّبونه– "خليل مطران".

قرأت في الصحف العربية المختلفة مقالات واستطلاعات متنوّعة حول هذه المناسبة إلاّ في صحافتنا الأدبية المحلّية، وحين سئلت ماذا بقي من خليل مطران؟... أجبت بما موجزه أن الشعر كله "كجنس أدبي" متميّز بتراجع شأنه بين الأجناس الأخرى في عصرنا الاستهلاكي الموحش، فإذا بقي شيء من الشعر والشعراء فهو أقلّ من القليل ولكن ذلك لا يعني أنه لم تَعُدْ ثمة أهمية لما أبدعه حافظ إبراهيم أو أحمد شوقي أو الشاعر القروي أو الأخطل الصغير أو الرصافي أو أي شاعر قديم أو معاصر كان له صوتٌ مسموع في حياته ثم خفت هذا الصوت نسبياً مع مرور الزمن القاسي وتراجع جاذبيّة فن الشعر في العالم أجمع حتى بين العرب الذين كان الشعر ديوانهم ذات يوم.

بلى... يكفي أنّه ما من مرّة، وقفتُ أمام منظر لغروب الشمس وخاصّة في البحر إلا راودتني أبيات من قصيدة خليل مطران. الرائعة والتي تحمل اسم "المساء" والتي لا أجد حتى الآن أجمل منها في إبداع هذا المزيج الساحر بين "الذاتي" و"الموضوعي" في وصفٍ يبدو في آن واحد معاً وكأنه للشمس كما للشاعر المريض الذي كان يشاهد الغروب وكأنه يشاهد غروب شمس حياته:

تغشى البرّية كدرة فكأنها صوت إلى عينىّ من أحشائى

وكأنني آنستُ يومي زائلاً   فرأيتُ في المرآة كيف مسائي

بيتان على التعيين من تلك القصيدة الجميلة جواباً على السؤال الذي طرح عليّ وكأنّ الإجابة فيهما: بلى... بقي من مطران، أشياء جميلة كثيرة بعضها هذه اللوحة المسائية الساحرة... فلا تنسوا خليل مطران!..

*

الفكرة الثالثة مستوحاة من دراسة "إشكالية" في هذا العدد تحمل عنواناً طريفاً: بَحّار على ظهر حصان: حنا مينه وأدب البحر"، للدكتور الباحث: عبد السلام أحمد، يتناول فيها المقولة السائدة عن روايات حنامينة أنها أجمل تجسيد فني "لأدب البحر" معترضاً عليها محاولاً في محاجّة مثيرة للجدل أن يبرهن على عكس تلك المقولة السائدة وأن حنا مينة لم يعرف من البحر إلا شاطئه ولهذا فإنه لا يستحق هذه التسمية الأكبر منه "أديب البحر"...

تطرح هذه الدراسة إشكالية نقدية معقّدة صعبة قوامها: أليس ممكناً للكاتب المبدع أن يتحدث عن شيء ما من دون أن يعرفه بالتجربة المعمقة .....الشاملة، وإلا فكيف كتبت "إميلي برونتي" وأختها "شارلوت" وهما فتاتان تعيشان في بلدة صغيرة وضمن أسرة رجل دين محدودة التجارب، كيف أمكن لهما أن تكتبا روايتين من أجمل روايات الحبّ في تاريخ الأدب الإنكليزي "مرتفعات ويذرنج" و"جين إير" فكيف أمكن لهما ذلك من دون تجربة عاطفية حقيقية معمّقة... وكيف نكتب أحياناً روايات تاريخية عن عهود لم نعرفها إلا بالمطالعة وننجحُ في إحياء التاريخ كأن الكاتب عاش حقاً تلك الفترة كما صنع الكاتب الروائي الفرنسي المشهور "فلوبير" في رائعته الروائية "سالامبو"؟! أو "ليو تولستوي" في ملحمته الروائية الخارقة "الحرب والسلام"؟!..

أعني.. قد يكون حنا مينة لم يعرف البحر كما عرفه الطروسي بطل روايته "الشراع والعاصفة"، أو غيره من أبطال الروايات الأخرى التي تدخل البيئة البحريّة في سياقها كفضاء أساسي للنصّ. قد يكون الكاتب إذن لم يجرّب حياة البحارين بكل أبعادها وخوارقها وصعوباتها ولكنه عاش في مدينة على شاطئ البحر أمداً طويلاً، وعاشر البّحارة، واستمع إليهم، وقرأ عنهم...الخ...

ثم ترك لمخيَّلته أن تنطلق لخلق العالم الذي يحبّه!... أليس هذا ممكناً في عمليات الإبداع الفني والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى؟!..

المهمّ في الأمر أن يثبت الدارس الباحث أن السرد الروائي في النص كان باهتاً، أو مدرسّياً، أو مسطّحاً وأن يبرهن على ذلك من خلال النصّ ذاته وليس من خلال معلومات استقاها من حياة الكاتب... وهذا ماحاول د.عبد السلام أحمد أن يفعله حقاً فهل وفّق في ذلك أم أنّه أثار قضية شائكة إثارةً قويّة من الصعب الوصول فيها إلى نتائج حاسمة صحيحة مئة في المئة....

أتمنى من أعماق قلبي أن أصغي إلى آرائكم جميعاً، دارسين مختصين، أو قرّاء متذوّقين.. وبعدها قد يكون لنا عودة أغنى إلى هذا الموضوع الشائك...

❑❑❑

بحوث ودراسات

بحّار على ظهر حصان
حنا مينة وأدب البحر

د. عبد السلام حمد

يجمع النقاد أن حينا مينة هو بلا ريب "روائي البحر الأول في الأدب العربي الحديث" (1). فهو الذي أعاد" حسن المغامرة واكتشاف ومواجهة العالم والطبيعة، وهي كلها معان يعبر عنها "أدب البحر" أو يوحي بها ويدل عليها"(2)، لأنه منذ "ألف ليلة وليلة لم يعرف البحر سبيله إلى أدبنا"(3). وتذهب نجاح العطار أبعد من ذلك حين تؤكد أنه لو "كان حنا في بلد غير بلدنا وترجمت أعماله إلى العربية لتغنينا بها، وتحدثنا عن الشراع والعاصفة كما نتحدث عن العجوز والبحر. فهل تكون المعاصرة حرماناً لبعض المعاصرين ياترى؟ "(4) أما غالي شكري فإنه يرى أن الشراع والعاصفة "إضافة عربية إلى أدب البحر العظيم.. ولكن الحقيقة هي أن البحر في الشراع والعاصفة لايتصل إلا في القليل ببحر هرمان ميلفل في رائعته الأخاذة موبي ديك وإنما يتصل في الكثير ببحر همنجواي في العجوز والبحر حيث يتسع المحيط اتساعاً مذهلاً حتى ليشمل الكون بأكمله وحيث يكبر رجل البحر ويكبر ليصبح البشرية كلها."(5)

■*حنا مينة يزعم أنه أديب البحر وأنه سعيد بهذه الصفة وأن رواية الشراع والعاصفة فتح في أدب البحر.

أما حنا مينة ذاته فإنه يزعم أنه "أديب البحر" وأنه "سعيد بهذه الصفة"، وأن رواية الشراع والعاصفة فتح في أدب الـ وعندما سئل عن قصته مع البحر وعن سر اهتمامه بالتعبير عن عالمه، أجاب:

أنا نفسي لاأعرف أحياناً لماذا ملك علي البحر كل مشاعري وحواسي. بحار أنا ومن عائلة بحارة... نوع من الوجد، نوع من العشق، نوع من انخطاف كلي إلى عالم البحر غمر كياني كله منذ وعيت الوجود وصافحت عيناي مياه البحر المتوسط. لعل البحر، في رحابته، في امتداده اللانهائي، في انبساطه كمدى الظن، هو الذي يؤمن لي تلك الرحلة الروحية مع عالم متخيلاتي... والعالم الغريب المليء بالرجولة والتحدي والمعاناة والمقاومة والنذالة والفظاظة والخشونة والمشاكسة، وكل المتناقضات العجيبة.. هي التي شدتني وسحرتني وأنبتت في ذاتي تلك الرغبة الآسرة إلى التعبير عن عالم البحر ورجاله ومخلوقاته. وعندما فعلت ذلك لم أكن أعرف أن هذه الأرض البكر بالنسبة للأدب العربي لم يطرقها إلا القليلون من الأدباء العرب، أو لم يغص فيها كما غصت أنا. بعد ذلك اكتشفت أن البحر وعالمه مجهولان بالنسبة للقارئ العربي.(7)

■*إن رواية البحر هي سيرة ذاتية أصيلة فهل للرواية غير البحرية الميزة ذاتها...؟

وفي الوقت نفسه يؤكد المعرفة النظرية والتجريبية لوصف الشيء بصدق: "فلكي نصف الشيء"، يقول حنا مينة، "بصدق يجب أن نعرفه بصدق. إن المعرفة النظرية والتجريبية هي المعين الثر للأدب والفن، والشرط في المعرفة أن تكون تجريبية أيضاً"(8).

لقد أثارت هذه الدراسات النقدية، إذا جاز التعبير، دهشتي لأنها لاترتكز على أسس نقدية أكاديمية ودراسة معمقة لهذا الجنس الأدبي المميز. فهي من غير شك تقريظ محض أجج فيه الغرور والمغالاة لدرجة الادعاء أنه "أديب البحر". وأتمنى ألاّ تكون هذه الدراسة هرطقة وخروجاً على الإجماع. ولا أريد أن أحيد عن الأسس الأخلاقية في معالجة هذه النقطة الحساسة، لأنه أثناء النقد ينبغي تأكيد الأهمية الأخلاقية وتبيان ما إذا كان الكتاب تدجيلاً أو عملاً أدبياً أصيلاً.

فالقارئ العربي يجب ألا تفرض عليه مجانبة المعايير الأخلاقية. إن مايمكن استنتاجه من هذا الإجماع هو أن هؤلاء النقاد يشعرون أنه لافرق لديهم سواء أكان الكتاب صادقاً أم زائفاً، حقيقةً أم خيالاً، مادام الجمهور يرغب بشرائه وقراءته. فهؤلاء النقاد، كما يبدو، لايميزون إن كانت السيرة الذاتية تدجيلاً، أو تجربة صادقة، أو معظمها من نسج الخيال. ويمكنني القول إن هؤلاء النقاد هم من جمهور الشاطئ وإنهم قد قرؤوا هذه الروايات في الضباب.

إن رواية البحر هي سيرة ذاتية أصيلة. فهل للرواية غير البحرية الميزة ذاتها؟ من غير شك أن الرواية تنافح دائماً النقد الصادق الذي يقول: إن كل ماهو خيالي لا أخلاقي لأنه غير صادق. فالرواية ينبغي أن تكون مخلصة للتجربة الإنسانية. وليس ثمة أخلص للتجربة الإنسانية من رواية البحر، لأنها تكاد تكون ترجمة حرفية لتجربة الكاتب. والكاتب البحَّار يعرف هذا جيداً، ويعرف البحَّارة أيضاً هدوء الحياة البحرية. أما رجل الشاطئ فإنه مايزال يعتقد أن البحر هو مكان المغامرة الغريبة والمثيرة بسبب مايصوغه خيال كاتب دعي من صور رومانسية مبالغة، وتضخيم مصطنع، وجو سندبادي، وعنصر تشويق مقصود يجري من بداية الرواية إلى نهايتها في تيار متضخم دائماً. فالحقيقة قد لاتسرُّ القارئ، لكنها تحرره من الوهم. وعطر الأحلام والتصورات الخاطئة يجب أن تنتفي من عالم الرواية. إن أفظع الجرائم هي أن يطلي الكاتب الخدع الأدبية بطلاء من الحقيقة الجزئية ويقدمها للقارئ بوصفها خلاصة تجربته في مضمار ما.

ويخامرني شك عظيم، بل أكاد أجزم، أن حنا مينة يقصد من وراء تصريحاته الأدبية، كالمذكورة أعلاه، أن "يبهر القارئ"(9). فهذه التصريحات كرواياته هي خدع أدبية. ومناقشة هذه المسألة أمر بالغ الأهمية، لأنها تثير قضية نزاهة الكتابة. وهذا، طبعاً ليس جديداً. وبغير مبالغة أعتقد أننا وجهاً لوجه مع قضية اختبار لهذا الضرب الروائي الخاص جداً، وأن روايات(10) حنا مينة تثير قضية هامة عن نزاهة الكتاب ونزاهة النقد لذلك يجب جلاء الصورة الصادقة التي ترسمها الرواية للقارئ. يزاول بعض الكتَّاب الخداع الأدبي لكي يتسنموا منزلة أدبية رفيعة، بغض النظر عن مسألة الأخلاقيات الأدبية. ولكن خداع جمهور القراء تدينه كل التقاليد والأعراف الأدبية المقدسة. فالاحتيال الأدبي هو غش ثقافي يلجأ إليه كاتب مغمور ليستحوذ على انتباه لايستحقه من خلال عمل يثير به فضول القراء بترسيخ ولاءات مزيفة. فالقارئ، من غير شك، يشعر أن روايات حنا مينة هي تحف أدبية عربية وربما عالمية، ولايشك البتة في أصالتها البحرية رغم خلط الكاتب الفاضح بين "نقائض رمزية البحر" الذي يدل على جهله المطبق "بعالم البحر"، وإدارة السفينة والتعابير والمصطلحات البحرية، وظروف الطقس والخرائط والتيارات. وروح جوهر الإبحار، إضافة إلى "إخضاعه القسري والمصطنع لأسلوب التنميط، والأسطرة والتضخيم"(11) المصطنع، وإسقاط ما ينقصه من صفات أو مايتمنى أن يراه في نفسه على شخوصه الذين يسمو بهم إلى درجة العملقة الأسطورية، فضلاً عن مجانبته وتزييفه للواقع.

فبعد قراءتي الثانية لرواياته البحرية المزعومة– موضع الدراسة– شعرت بانطباعات حادة غريبة. ففي القراءة الأولى أثارتني هذه الروايات، لكن هذه الإثارة لم تتعدّ حدود المتعة ثم نسيتها. ولكن بعد القراءة الثانية شعرت بالمتعة أكثر، طبعاً، لا بمتعة القصة، بل بمتعة الاكتشاف الجديد وهي أن هذه الروايات لاتستهدف التعبير عن عالم البحر بقدر ماتبغي التعبير عن الجنس وعن بطله الذي "يتنرجس بجسمه، يتبجح بفحولتنا التي تنز فحيحاً في جسده، " ويتوعد بأنه لن يوفر "امرأة في أي مرفأ"(12). فالبحر عند حنا مينة "صنو المرأة"(13)، ومن لايفترع المرأة لايصلح أن يكون بحاراً(14)، ولن "يغوص في اللجة، ويعانق عرائس البحر ويتقبل زهور القاع البيضاء، تلك التي تضفرها العرائس وتتوج بها رأس البحار الذي يتجرأ على أبواب البحر المقفلة ويقتحمها بقدوم سفينته"(15). فعلى الرغم من وجود البحر كستارة خلفية، تخلو رواياته كلياً من الجو البحري الذي أبدعه كونرد، وميلفل، ولندن، وكلكورد، وغيرهم من أعلام أدبي البحر الأمريكي والإنكليزي.

لن أتعرض أيضاً في هذه الدراسة للمعمار الفني، أو الجمالي، أو المواضيع الاجتماعية والسياسية والتاريخية، أو البطل، أو المرأة.. إلخ. مايهمني هو ما يبدو لي حقيقة ممتعة، هي أنه لايمكن لأي رواية من روايات حنا مينة أن تصنف كرواية بحر، لأنها ليست قصة سفينة وإبحار وبحر. ولم تتضمن، على الأقل، ولو بعض العناصر الرمزية الأساسية التي ينبغي أن تتوافر في رواية

البحر. من هذه العناصر، مثلاً، العلاقة الجدلية بين الأرض والبحر، السفينة بوصفها رمزاً أو عالماً مجازياً مصغراً عن مجتمع الشاطئ، نمط الرحلة، بواعث الرحلة، ضرورة الرحلة للبحَّار، الصراع الرمزي بين القمرة والسلوقية، والبحر على أنه رمز ذو معان متناقضة كثيرة. ثم إنه لايوجد أي عمل على متن السفينة، أو في عنبرها. ولايوجد أي ذكر لمتابعة الأشرعة، وخط الأفق، والبحر، والغيوم، وتفتقر رواياته كلياً لهالة الروعة التراجيدية السامية. فلا نرى في رواياته إلا بحَّاراً دعياً ينحب على الشاطئ وهو يتلظى على أثافي الشبق، ويرغب بالهروب إلى الموانئ البعيدة لكي يروي ظمأه الجنسي في مواخيرها. ثم نكتشف فيما بعد أنه لم

■*البحر عند حنا مينة صنو المرأة ومن لايفترع المرأة لايصلح أن يكون بحاراً.

يبحر مطلقاً، بل ظل منغمساً في مستنقع الشاطئ يجترُّ ذكرياته ويفاخر بأنه "بحَّار ابن بحَّار. رجل لجة وشراع"(16). بل ليس ثمة في رواياته أي مقطع يشير إلى تعليم بحَّاره فن الإبحار ليكون بحَّاراً بارعاً، كما نرى في روايات كونرد، دانا، ميلفل، كوبر، لندن، كلكورد وغيرهم. فلا حاجة، كما يبدو، لبحَّاره أن يتعلم هذه المهنة عن طريق الخبرة، بل هو يرثها عن أبيه، كما يقول سعيد: "لا مناص.. لحقتني لعنة البحر... هذه اللعنة خلفها لي أبي"(17). أيضاً لانرى الراوي مهتماً بطبيعة ما يجري على متن السفينة. وعلاوة على ذلك، ليس في رواياته أي وصف للسفينة، وللبحارة، والبحر، باستثناء إفراطات عاطفية رومانسية فارغة عن مركب لم يبحر مطلقاً، وهذا ليس غريباً، لأن حنا مينه لم يعمل على متن سفينة، لا في قمرة القيادة، ولا في سلوقية البحارة، وتجربته البحرية لم تتعد دكان الحلاقة وخمارة الحاج وصفي. وهذا ماأكده هو عندما كتب عن تجربته: "... التقيت في خمارة الحاج وصفي بحاراً طويلاً، مطوطحاً، عريض الفكين يدعى... الفخ. وقد وعدني بأن يحدثني عن البحر.. إن.. الفخ. علمني، على نحو راسخ، أن خلاصة البحر هي معاناته، وأن الشعور المتولد عن هذه المعاناة، هو الذي سيتيح لي أن أكتب عن البحر ناقلاً شعوري، عبر الرواية، إلى الآخرين، القراء.."(18).

إذن فخبرته عن البحر والبحَّارة لم تكن "تجريبية"، بل مستقاة من "الفخ" وحكايات والده عن البحَّارة والصيادين(19). ولقد أدرك مراد كاسوحة هذا عندما أكّد أن حنا مينة قد "أبدع في وصف أجواء الموانئ والمقاهي والخمارات المتواجدة قرب البحر، لكنه فيما يتعلق بما يسمى "أدب البحر" بقي على بعد مسافة منه"(20). إن حنا مينة، إذن، لايعرف مهنة البحَّار، وليست لديه المعرفة المكتسبة من خلال الخبرة التجريبية والنظرية أيضاً عن السفينة والبحر والبحَّارة والإبحار. وليس لديه أية معرفة عن سيكولوجيا عالم البحر، وسيكولوجيا إطاعة الأوامر، وليس لديه حب الفضول والاستطلاع لمعرفة موقع السفينة وهي مبحرة، ولايعرف لماذا قام القبطان بمناورة معينة. بل إن سيكولوجيا القيادة وإدارة السفينة وسيكولوجيا الأشياء الصغيرة غريبة عنه. وكما أسلفت، مادام لم يعمل أمام الدقل، ولم يعش في السلوقية، ولم يكن ضابطاً أو قبطاناً في قمرة القيادة. كيف يعرف أسرار البحر ويكتب عنه إذن؟

لقد أقنعني تماماً الدليل الداخلي في رواياته أنه لم يذهب إلى البحر وليست لديه الخبرة لتجعل منه "أديب البحر" كما يدعي، لأن هذه الروايات ليست صوراً حقيقية عن ظروف الملاحة، لكنها يمكن أن تكون أفلاماً سينمائية أو تلفزيونية مثيرة لأنها من غير شك حكايات رومانسية ممتعة جداً. فهي لاتقدم إلا مزيجاً من الرومانس المبالغ فيه والنوتية الشاطئية. فحنا مينة يعرف السفن بطريقة أرضية، ويعرف البحر من خلال الشاطئ. وهو ضليع في معرفة الشاطئ. لذلك فقد قامت هذه الروايات على خلفية بحرية زائفة. وما يؤكد إخفاقه الذريع في تقديم أي صورة واقعية عن البحر، أو السفينة، أو الإبحار هو أنه لم يكن بحَّاراً قط. لأنه لو كان فعلاً كما يدعي لما تخبط في استخدام أبسط المصطلحات البحرية الصحيحة لمجموعة التشغيل وتوجيه السفينة وظروف الطقس في البحر رغم روعة السرد والأسلوب الرومانسي المشوق والتفوق التقني.

وإضافة إلى الشطحات الخيالية والمشاهد التراجيدية والإضافات الغيلانية التي ترجُّ الأعصاب، يظن حنا مينة أن حشد الأشياء المثيرة والمدهشة والمريعة التي يفترض أنها ستقع في البحر، أو على متن السفينة أو الشختورة، وأن تكديس المخاطر والأشياء المرعبة بعضها فوق بعض بأسلوب منمَّط ومؤسطر ومتضخم يجعل رواياته حكايات ممتعة ومثيرة جداً. إن رواياته البحرية المزعومة تخلو كلياً من التكتيك

والمصطلحات البحرية، وتفسر خطأً روح الإبحار وجوهره. فالمبالغة في رسم صورة البحر غير الواقعية تشوه كل الأحداث التي يرويها الراوي، لأن كل مايرويه هو من بنات الخيال الخادع. ففي الشراع والعاصفة، مثلاً، يصف الراوي عاصفة بعد عودة الطروسي من عند خليلته أم حسن، فيقول:

■*لانرى الراوي مهتماً بطبيعة مايجري على متن السفينة.

وقال الطروسي وهو يرسل بصره في الأبعاد فلا يرى شيئاً
بسبب الظلمة "ما أفظع النوبة، ترى من من الأولاد في البحر
الآن؟"

وجاء الجواب ارتجاجاً عظيماً حسب أن الصخور التي تحته تشققت لهوله، وومض البرق في أقصى صفحة البحر، فرأى خيولاً مائية تحمحم وتركض جامحة، ورغاء أبيض يفور على أشداقها وهي تصهل وتزأر، وآلاف من الكتل الموجية ذات المناكب الثلجية تتدحرج واحدة أثر الأخرى، وتنجدل وتندغم وتتوالد من جديد، وتتجه كلها إلى الشاطئ وترتطم به وتفنى عليه.

ويتابع الراوي وصف العاصفة فيقول:

وذهب الملك، وثار البحر، وانفتح الغور، وتسعرت الريح، وظل إنسان الأرض يتقدم... وظلت الملكة فوق الموجة تنظر إليه":

هاهو، إنني أراه، أراه جيداً، كم هو جميل إنسان الأرض هذا! كم هو قوي! إنه يقف وراء الدفة مبللاً، ممزق الثياب، مشعث الشعر مفتول العضل. إن الموج يضرب به، والريح تلطمه، والماء يقطر منه منساباً كجداول من فضة. لقد انشق البحر، حبيبي هو الذي شقه، الشراع يهوي إلى القاع، لقد انتصر مليكي.. ولكن لا، الشراع يصعد ثانية، لقد أصبح على جبل ومن تحته هاوية، حبيبي رفعه، رفعه بقوة، وسيقذف به بقوة. الشراع يترنح، يتهاوى، سيغور في القاع، ولكنه يصعد من القاع، كيف؟ يالك من عنيد أيها الواقف على الدفة! يالك من شجاع! يالك من بحار! ولكنك لن تنتصر على مليكي. يارياح مزقي ثوبه، اجلدي وجهه، حطمي الساعدين، حطمي الدفة. أيها الرعد اثقب أذنيه، أيها المطر افقأ عينيه، أيتها العاصفة اقضي عليه..(21)

■*خبرته عن البحر والبحارة لم تكن تجريبية بل مستقاة من النسخ والحكايا.

لقد كتب هذا المشهد، من غير شك، رومانسي يجلس على كنبة باريسية مستمداً معرفته من سباحته على الشاطئ. فهذا الوصف الإنشائي الرومانتيكي لم يخدم الحدث ولا الحبكة بأي شكل من الأشكال، ولامعنى له. فلا هو قصة ثانوية ولا هو أسطورة، وإنما هو مجرد حشو كلام فارغ في النص لعملقة بطله الخارق. وهذا، طبعاً، كما أسلفت، لايحدث إلا في عالم السينما أو مملكة الخيال الرومانسي. وهذه الحشوة لم تتفق مع المعمار الفني ولا ضرورة فنية لها، لذلك فرضت فرضاً على سياق الرواية وقطعت تدفق السيالة الروائية وهذا يدل بجلاء على أن حنا مينة قد تأثر تأثراً بألف ليلة وليلة، ولكنه نسي أن السندباد كان تاجراً وليس بحاراً، أو أنه "لايدري في أي كتاب قرأها له بحار مغرم بقراءة الكتب"(2). فحنا مينة، كما يقول علي إبراهيم، يتدخل "كرهاً"، و "بشكل سلبي"، و لا "يحسب للقارئ أي حساب للوصف الموضوعي الذي ليس سوى قناع لا يخبئ شيئاً في النهاية"(23). ويذكرني هذا الأسلوب الإنشائي والاستطرادات والمداخلات وحشد الحكايات الجانبية والمعمار الفني المفلطح بسيرة بني هلال وغيرها من كتب التراث الشعبي، وأظن أن حنا مينة قد قرأها إضافة إلى "مجراوية الزير سالم". ولكي يصعد المأساوية ويبعث اليأس في القارئ لإقناعه أن عالم البحر هو عالم خطير جداً، فإنه يقول: "امرأة البحَّار تعيش على التضحية، تسلم زوجها إلى البحر كل يوم، وتسلم معه قلبها، ومصيرها، ومستقبل أطفالها"(24). كما أنه يقول أيضاً: "...فالبحَّار النازل إلى البحر كالجندي الذاهب إلى المعركة، لايعلم أيعود أم لا، وقد رأيت كثيراً من أرامل وأيتام البحارة... "(25). ويصرح في مكان آخر أن المرأة، الخمر، المخدرات "أشياء لابد منها للبحارة(26). إن هذه التصريحات عارية تماماً من الصحة، ومجانبة للحقيقة، لأنه لو كان البحر كما وصفه حنا مينة، لما أبحر أحد ولا مخرت عباب البحر سفينة أو مركب. فالبحار لايبحر أو يذهب إلى سرير مبيته ليلاً في الظروف العادية متوقعاً الموت بطريقة أو بأخرى قبل طلوع الفجر أو بلوغ الشاطئ. فهذا الكلام، من غير

ريبة، كما قلت، يعوزه الصدق لأن البحر مكان آمن بشكل عام. فالبحر عند البحَّار هو المكان الذي يرتزق منه عيشه، والسفينة هي بيته. فهو يزين سرير مبيته بالصور والرسوم لذلك يشعر وكأنه في بيته عندما يكون في البحر. فحنا مينة ليس كما يدعي: "بحَّار أنا ومن عائلة بحَّارة"، لأن البحَّار لايقول: سأقرأ.. عن الرحلات البحرية القديمة، وماصادفها من خبّ وسوء حظ، وسأفهم كيف ينجو بعض البحَّارة.. وكيف يكتب الخلاص لقارب صغير، بينما القارب الكبير يتحطم.."(27) ولا يصف بحار إقلاع باخرة بهذا الوصف؟ "زمجرت المحركات في الماء. اهتزت الباخرة. اضطرب البحر وبدأ فوران الزبد، شرع جسم الباخرة بالابتعاد عن الرصيف بحركة بطيئة جداً. وتقدم أحد الزورقين فقطر الباخرة وسحبها خارج الحوض.."(29) فالبحَّار الذي لايميز سمك القرش من الحوت، ليس ببحَّار ولا عرف البحر إلا من خلال "الأفلام البحرية". يقول بطل الدقل، سعيد حزوم، وهو في رأس الدقل، "ويرى نفسه، كما كان يرى في الأفلام البحرية، جسماً معلقاً على سلم طويل من حبال، كأنه عصفور داخل شبكة منشورة قرب الغيم":

■*المبالغة في رسم البحر غير الواقعي تشوه كل الأحداث التي يرويها الراوي.

فجأة انشق البحر أمامه عن جسم ضخم. بدأ يظهر
الوحش مقنطراً في الماء. كان كبيراً وطويلاً.. لكن....
لم يعرف نوعها.. قال سعيد في نفسه ": هذا هو القرش".
توقع ظهور قروش أخرى- إنها جائعة وتطلب الغذاء.
ثم غير رأيه وقال ": بل هي حوت".. تذكر حكايا البحارة
والصيادين، وأضمر في ذاته هذا الرجاء "لو تظهر عروس
البحر، جسمها الجميل، اللامع، يتشكل من الزبد وينفصل
عنه، وفي متابعتها للسفن والمراكب، تغري البحارة وتجتذبهم
إلى القاع، حيث مملكة والدها، فتتزوجهم وتقتلهم(29).

لو قرأ بحار هذا المقطع لضحك ملء شدقيه لأنه بالنسبة له هراء، فكأن هذا المقطع اقتطع من ألف ليلة وليلة، أو ترويه سيدة مسافرة على سفينة حب.

إن العمل في "دفع العربات الحديدية المحملة بالبضائع من أمام البواخر الراسية على البحر إلى مستودعات الميناء.. "والتقلب" في أعمال ومهن شتى من مستخدم في محل بقالة إلى مساعد صيدلي وحلاق.. "(30) لايخلق كاتباً بحرياً، ويؤكد أن حنا مينة لم يعرف البحر إلا من خلال الشاطئ. وهذا، أيضاً، يعني أنه لن يقدر مهما كان خياله خصباً أن يكتب رواية بحرية. فرواياته، كما ذكرنا آنفاً، تخلو كلياً من التعابير والمصطلحات البحرية والمشاهد البحرية التي نراها عند كونرد ولندن وماثيسن وميلفل وكلوكورد وغيرهم من أدباء البحر. وما مقارنة النقاد له مع ميلفل وهمنجواي إلا دليل على جهلهم المطبق برواية البحر. فحنا مينة لن يكون ميلفل ولا همنجواي. إن رواية موبي ديك كتاب فريد لانظير له. إنه رواية بل أكثر، ورومانس بل أكثر، لأنه لامثيل له. إنه كتاب الحوت بل أكثر، وكتاب الإنسان وكتاب العالم. فليس ثمة مثيل لهذا الكتاب في أي لغة في العالم.

■*يظن حنا مينة أن حشد الأشياء المثيرة والمدهشة والمريعة التي يفترض أنها ستقع في البحر أو على متن السفينة أو الشختورة.

فالشخصيات فيه واقعية مع أنها غريبة، وواضحة ولو أنها عملاقة. لكنني لاأعتقد أنه يمكن تصنيفها رواية بحرية أصيلة، على الرغم من أن المحيط خلفيتها، والسفينة عالم بذاته، والحوت الأبيض الشرير هو القدر الذي نطارده لنتغلب عليه، ولكنه في النهاية يدمرنا جميعاً. إن موبي ديك كتبها رجل بحار خدم أمام الصاري، واصطاد الحوت، وعرف البحر وعمله، وعرف ماهو عمله، إن ميلفل لعبقري.

فالقارئ قد يعرف قصة القبطان المجنون الذي يطارد الحوت في كل المحيطات، والحوت الأبيض الذي حطم له ساقه في رحلة سابقة. ولكن الغريب هو أن يبني ميلفل بالكلمات هرماً أدبياً على هذه الفكرة الغريبة. ومع أن آخاب الحوات هولي (غير سوي) نصدقه، ونثق به، ونتعاطف معه، ومع الحوت الهائج، المعذب، والمطارد، لأنه قوة أيضاً، ومخلوق ذكي يفك في النهاية عقدة المأساة بتحطيم السفينة بيكود (PEQUOD) والنصر. ولكن من يروي هذه الحكاية؟ إنهم الشخوص أنفسهم الذين يروونها، الكاتب نفسه الذي عمل بحاراً أمام الدقل. إن جوهر الكتابة العظيمة، إذن، هو القوة التي تجعلنا نصدق كل شيء في القصة. فالصورة التي رسمها ميلفل للحوت العملاق الذي جرح وشوه، بوحشيته، بذكائه النفاذ، وغضبه المريع، لامثيل لها في أدب البحر. لكن ومع أن موبي ديك تحفة أدبية رائعة لن يصوغها إلا هيرمان ميلفل، فإنها لاتخلو من الأخطاء البحرية، ولاسيما الأصالة البحرية (السفينة، الإعصار..). لماذا أخطأ ميلفل؟ ولماذا عجز تماماً عن خلق مشهد بحري أصيل؟ فعلى الرغم من أن موبي ديك هي حكاية سفينة، وبحر، وبحارة، وإبحار،

تفتقر للإطار الواقعي البحري. وعجز ميلفل، من غير ريب، يعود إلى أنه لم يقصد أن تكون هذه التحفة الفنية الثمينة رواية بحرية، بل دراسة في مملكة السيكولوجيا الإنسانية اللامحدودة(31). ثم إن ميلفل قد أخطأ عندما أطلق العنان لروحه الشعرية، وغالباً ماخلط الشعر بالنثر. لذلك فإنه لم يكتب لاشعراً ولانثراً، بل خليطاً هجيناً يظنه البعض نثراً شعرياً أو شعراً منثوراً، وكان بمقدوره أن يكتب نثراً رائعاً، مقنعاً، وبسيطاً، وأن ينظر عميقاً بقلوب الناس. وأما رواية همنجواي العجوز والبحر فإنها ليست رواية بحرية، بل هي امتداد لرواية البحر لكن لأنها حكاية قارب، وليس فيها إلا

عجوز، وبحر، وسمكة، ومن خلال إشارتها إلى الأسطورة، وتحول الفرد فيها إلى بطل يناضل نيابة عن الإنسانية طراً، ومايهددها من كهولة، وحظ عاثر، وفقر مدقع، ثم الموت، صنفت رواية بحرية.

ففي ضوء ماسلف، يمكن الجزم أن حنا مينة لايمكن أن يكون بحاراً، ولن يعرف شيئاً عن البحر، وإدارة السفينة، والتعامل معه، إلا من خلال ماسمع من حكايات عن البحَّارة والصيادين، وماقرأ من رحلات قديمة في كتب التراث. فدمه يخلو كليَّاً من أية ملوحة، والشعور البحري، ورد الفعل الحساس، الخفي والحي الذي هو ينبوع البحَّار الحقيقي. فمع كل قوته الوصفية، والعاطفية، لم يستطع تخيل مشهد العاصفة، لأنه خارج نطاق خبرته. وأدواته الأدبية لم تعر نفسها جاهزة لترجمة الصورة المتخيلة بلغة واقعية. فالسفينة، أو الشختورة، عنده قطعة ميكانيكية خيالية تطوقها عاصفة وهمية، وسلوك السفينة في أثناء الإعصار لايتعدى حدود قلمه، لأنه لم يعش تلك اللحظات العصيبة ولم يبحر على متن سفينة. فأثناء العاصفة، مثلاً، لانسمع صوت الريس أو أوامره. والغريب أن البحَّارة هم الذين يملون عليه الأوامر وعلى وجه التحديد سعيد حزوم. لكن، من المعروف، أو البديهي، أنه أثناء العاصفة إذا أصدر القبطان أمراً، هناك عشرات بل مئات الأوامر. والقبطان يصدر أوامره بأثر قوي وبشكل واقعي وأدبي. فعلى سبيل المثال، يقترح سعيد حزوم على الريس عبدوش، أثناء العاصفة، أن يطرح الحمولة في البحر لكي يحافظ على المركب عائماً، ويظل المركب خفيفاً، عالياً على الأمواج، وبذلك يخف احتمال الغرق، أو التحطم: "اطرحوا كل شيء في البحر.. شرعت الأجسام في غدو ورواح، ترفع أكياس العفص وتطرحها في البحر"(32). فالقارئ يظن أن هذه الوقائع صحيحة، لكنها، في الواقع، أخطاء بحرية فادحة، وقد استقاها حنا مينة من حكايات السندباد، ومن قصة عبهرة للبحَّار والرائد الفارسي بزرك بن شهريار (33). وهذا مايؤكده حنا مينة نفسه في المرفأ البعيد: "عبهرة رمى بحمل المركب حتى يؤمن عوماً أفضل. كسر الدقل. قطع الأناجر.. في بحر الصين"(34). وبعض مايؤكد أن حنا مينة لاتربطه بالبحر أية علاقة روحية هو العلاقة الحميمة بين سعيد حزوم والريس عبدوش في الدقل، وسعيد والقبطان آرتورا في المرفأ البعيد، وفاطر، والقبطان روجيه في الرحيل عند الغروب. إن القبطان لايصادق البحَّارة. ومتى يلحظ القارئ أية علاقة صداقة بين القبطان وبحَّار ما، فليجزم أن هذا غير صحيح، والغاية منه هي "إبهار القارئ". فهذا يدعوني أن أشك في كل ما كتبه حنا مينة في كتبه الروائية وغير الروائية، وأن أردد مع د.هـ. لورانس ألاَّ نثق بالكاتب ولا الراوي(35).

فأديب البحر يجب أن يعرف البحر معرفة وثيقة، وماءه الأزرق، والبحَّار، وقلب البحَّار، والسفينة، والإبحار، وقيادة السفينة، وأن يتصف بالظرافة، أو يمتلك حس الدعابة والفكاهة، أو روحها، وأن يبدي الحكمة، ومعرفة الرجال، والطقس، وحالات البحر. إن للرواية أعرافها، ولكن ينبغي أن تحمل هذه الأعراف شيئاً من الصدق. أما أعراف الرواية السيئة فإنها تجانب الصدق (الحقيقة). والصدق هنا وفي كل رواية يمكن تعريفه بأنه ذلك الشيء الذي لايثير المشاعر غضباً ولايناقض معرفة وخبرة أولئك الذين يعرفون الموضوع. إن لرواية البحر خصوصيتها التي لاتتوافر في أي ضرب من ضروب الرواية. فهي محافظة جداً وتقليدية فيما يتعلق بسرها ولغتها وظروفها، ولايمكن أن ترضى، أو تهادن البلاهات الجاهلة مثل العلاقات التقليدية بين البحَّارة والقبطان، أو أن يعتبر البحر شيئاً رومانتيكياً، لأن مثل هذه الأشياء تدل على أن سيكولوجيا الكاتب خاطئة. فأية علاقة بين البحَّار والقبطان، أو أي تعاطف له مع البحَّارة يدل بشكل قاطع على أن القصة مختلقة، ومتى تكرر الوصف فإنه ينبغي ألا نثق به(36).

■*الوصف الإنشائي الرومانتيكي لم يخدم الحدث أو الحبكة بأي شكل من الأشكال.

فلو قارنا بين العاصفة التي يصفها حنا مينة في الشراع والعاصفة، أو الإعصار في المرفأ البعيد والدقل، وبين الإعصار الذي يصفه جوزيف كونرد في روايته الإعصار، (TYPHOON)، لأدركنا مدى رومانتيكية حنا مينة المفرطة وجهله المطبق بعالم البحر. فلقد صور كونرد في روايته غضب الطبيعة الأعمى الذي يصم سمع الرجال بروعة صادقة، بالغة، لأنه عاشه ويعرفه جيداً، لذلك فقد رسم بكل صورة حية واقعية، متابعاً إلى مركزه، ثم دخل إلى الجحيم الذي يدور حول دوامة الإعصار. أما تصوير حنا مينة فكان كتصوير سيدة مسافرة ترغب أن تقص علينا قصة عن إعصار(37). فحنا مينة كدكتور جونسون الذي سمى رسغ الدابة ركبة الحصان. وعندما سئل لماذا فعل ذلك، أجاب: "جهل ياسيدي، جهل مطبق".

ماذا نريد أن نعرف في قصة البحر؟ وماهي رواية البحر؟ نريد أن نكتشف في رواية البحر حياة البحَّارة. لدينا فضول فطري لمعرفة البحر. نريد أن نعرف أسرار وغايات وحيوية قلب البحَّار. وأما عن رواية البحر فإنها جنس أدبي مميز لأن الوقائع والأحداث

التي تصورها مميزة جداً وتؤثر بكل شيء في الكتاب. فالأحداث ينبغي أن تقع على متن السفينة، وطريقة سير وعمل السفينة جزء أساسي من الحبكة. واستخدام التعابير الفنية والتقنية البحرية مهم جداً أيضاً، إضافة إلى المعرفة التقنية للتيارات والطقس والخرائط ولنظرية الملاحة وممارستها. وإذا كانت السفن شراعية، فهناك الصواري والأشرعة وحبال الأشرعة. ولابد من استخدام اللغة البحرية بكل مافيها من مصطلحات وتعابير. بشكل عام، يجب أن تتعامل رواية البحر مع البحر والسفينة والبحارة، ويجب أن تشمل السفر والاغتراب وأن البحر هو القوة المعادية الرئيسة، وليس هناك أي عدو آخر. ومن خصائص هذه الرواية أن عنصر الحب فيها ثانوي جداً. بدأت رواية البحر مع الأوديسة التي هي أول رواية بحرية في التاريخ. ورواية البحر مقيدة بموضوعها وواقعية جداً، لأنها تصف ظروفاً معينة وأحداثاً خاصة، لذلك فإن حدودها فطرية. ولأنها تعالج مجتمعاً معزولاً تماماً ومكاناً غالباً مايلعب دور الخصم الحقود، لذلك فإنها تتطلب خلفية مختصة جداً. ولم تكتسب هذه الرواية شعبية واسعة كأجناس الروايات الأخرى، لأنها تعتمد على مدى الخبرة البحرية ودرجة المقدرة الأدبية عند الروائيين. وخلافاً لكل أنواع الرواية الأخرى، يتطلب هذا الجنس أرضية قوية محدودة، ويعتمد نجاح الكاتب فيها على التجربة المباشرة. فعلى سبيل المثال، استطاع الكاتب الأمريكي ستيفن كرين (STEPHEN CRANE) أن يكتب رائعته الحربية، شارة الشجاعة الحمراء (THE RED BADGE OF COURAGE) من خلال عبقريته الخيالية. ولكن قصته البحرية، القارب (THE OPEN BOAT) لم تكتب إلا بعد خبرته ومعاناته الواقعية في البحر. إذن، لم يستطع كرين كتابة هذه القصة إلا من خلال تجربته القاسية في البحر.

فمن المحال أن يكتب أي روائي قصة بحرية دون تجربته الخاصة، لأن عليه أن يمتلك معرفة تامة بفن الملاحة، ونماذج الطقس، وأمزجة البحر، والتيارات البحرية. فالخبرة العملية هي المادة الأولية في كتابة رواية البحر. إن أعظم القصص القصيرة في اللغة الإنكليزية لم تكتب لو لم يمض كونرد سنوات طويلة في البحر. ولم يكتب همنجواي رائعته المشهورة، العجوز والبحر (THE OLD MAN AND THE SEA) لو لم يمارس صيد سمك المارلين. فقد اصطاد واحدة وهاجمه سمك القرش. فهذه الخبرة لاتمنح فقط طابع الدقة ونوعية الواقعية في رواية البحر، بل توجه خيال الكاتب في حقل لم يجرؤ إنسان على المغامرة فيه من غير معرفة وثيقة.

وكل كتَّاب رواية البحر العظام بدؤوا حياتهم في البحر. ولكن للخبرة الطويلة في البحر أثر سلبي على الكاتب كما يقول جوزيف كونرد. وفي كل أنواع أدب البحر من مسرحية، وقصة قصيرة، ورواية، ورحلة حقيقية، يُحوَّل الراوي نتيجة المحن التي يمر بها ويجبر على تكرار القصة لأن التجربة غالباً ما تكون قاسية ودائماً محوِّلة. فمن رحلة أوديسيوس إلى رحلة اسماعيل بطل موبي ديك (نجوت وحدي لأروي لكم الحكاية)، فالبطل دائماً يعود منوَّر العقل بالمعرفة المحوِّلة نتيجة تجربته في البحر. فالبحر يلعب دوراً مزدوجاً في أثناء الرحلة: فهو المجال الذي يقع فيه الافتراق والتحوُّل، وفي الوقت نفسه فهو مصدر المعرفة الغامضة التي يطمح البطل أن يكتشفها، أو يكتنه أسرارها، وبها يعود. فرحابة المحيط وقوته ووحدانيته تغير هؤلاء الأبطال وتدفعهم للكتابة عنها، ولكن دائماً بلغةٍ مجازيةٍ تلائم الأزمنة التي وقعت فيها هذه الرحلات. ويتألف نمط الرحلة البحرية الكلاسيكية من تجمع الطاقم، الاستعدادات للرحلة، نذر شؤم، طقس متقلب، تذمر البحَّارة، قبطان متعجرف، وفي النهاية تحطم السفينة، ونجاة بحار واحد ليروي الحكاية.

■*إن دفع العربات والتقلب في أعمال ومهن شتى من مستخدم إلى مساعد صيدلي وحلاق لايخلق كاتباً بحرياً.

لكن على الرغم من تجاربهم المباشرة في البحر، لم يشعر كل كتاب البحر بالسر العذب عن البحر، كما شعر ميلفل وكونرد. ولكن أدرك كل واحد منهم بطريقته الخاصة واقعاً في البحر، صورة شبح الحياة العصي على الفهم، ورغبة عارمة لإثارة قضايا جوهرية، والكتابة بمنظور بعيد المدى. فكاتب الرواية البحرية يجب أن يحافظ على درجة عالية من الدقة: دقة في التصوير والتقنية، والمصطلح الفني البحري. وعليه أن يعالج الحياة البحرية بموضوعية، فضلاً عن التركيز على التضاد بين رجل البحر ورجل الأرض، ويؤكد على خصوصياته، ويصوره كما هو، وفي الوقت نفسه عليه أن يصور معركة الرجال مع البحر، وكيف يعكس البحر ويصوغ شخصياتهم. كما أن عليه أن يهتم بالقضايا الميتافيزيقية للحياة والموت أكثر من غيره من الكتاب، لأن البحر عالم غريب ويعير نفسه جاهزاً للتفكير الرمزي، فيصبح صورة عن مصدر الحقيقة المطلقة، وتصبح الرحلة، بالمثل، بحثاً عن المعرفة الروحية، ووسيلة للمغامرة والرومانس، ووسيلة للتعليم والقيم المجازية والأخلاقية، فضلاً عن التأويلات الباطنية أو الروحية.

البحر مرآة الشخصية وصانعها. ولهذا السبب، هذا الجنس الأدبي هو جنس محدد سواء أكان رواية أم مسرحية، وتختلف خصوصياته عن خصوصيات الأجناس الأدبية الأخرى، كما ذكر أعلاه، فالسلوقية في كل روايات البحر صورة مصغرة عن عالم الشاطئ، والبحر هو العالم. وفي هذه الروايات تتأثر الشخصيات بالبحر، وتمسي السفينة العالم الذي تمثل على خشبته الدراما الوجودية، ويصبح البحر العالم الذي تبحر فيه هذه السفينة نحو مصيرها –المصير الذي يشمل ثلاثة مستويات للتجربة: مستوى الزمان، المكان، والروح. ويصبح المصير، في المعنى الروحي، البديل الميتافيزيقي للقدر. فالبحر كالمرآة، يظهر وجه الشخصية

نفسها، وأن العواصف والهدوء تسبب وتعكس العواصف والهدوء ضمن أرواح وأجسام الشخوص أنفسهم. فمثلاً في رواية كونرد زنجي نرجس (THE NIGGER OF NARCISSUS) ، نرى جيمس وايت، البحار الزنجي المريض. فجيمس وايت ضحية مرض غامض يشتد عندما يواجه إعصاراً، والسفينة، نرجس، تبحر من بومباي. فالإعصار لم يكن سبب مرض جيمس، لأن جيمس مريض منذ أن وقع العقد كبحار على متن نرجس، ولكن، في هذا المثال، يبدو أن العاصفة تظهر مرض الروح والجسد، الذي يعاني منه البحار، ومنه لن يشفى. فالعاصفة، تفاقم وضع البحار الذي بدوره يؤثر في كل أعضاء الطاقم. فكأن عدوى جيمس وايت انتقلت إليهم، أيضاً، وأثرت بأرواحهم: فقد أصبحوا عنيدين. كئيبين، كسالى، وتنهار معنوياتهم مع كل انفجار جديد لرثاء الذات النزق الذي يستسلم إليه وايت. ولكن ينبغي ألا ننسى حقيقة مهمة، هي أنه عندما تهدد العاصفة وجود السفينة نفسها، يتخلص البحارة من كآبة الروح وفتور الهمة، ويتحدون جمعياً لقتال عدوهم العام– العاصفة.

لو كتب حنا مينة عن حياة الصيادين في البحر، وعن الشاطئ، لربما وثق حياة تلك الشريحة، ولرسم صورة صادقة عن تلك الحياة. ولكنني، أيضاً، أشك في ذلك لأنه لم يكن يوماً صياداً. وسوف يفشل فشلاً ذريعاً كما فشل في رواياته البحرية المزعومة، وقدم فيها هذه الصورة المشوهة والمزيفة. وهنا سأذكر الكاتب الإسباني بيريدا(38)، على سبيل المثال، الذي بلغ شهرة واسعة لوصفه الواقعي وتصويره الرائع، والحي، والمثير، للبحر والشاطئ. وفي الوقت نفسه، اشتهر بواقعيته في اختيار الشخوص من دون تصنع أو عملقة. فقد استطاع بيريدا أن يصور الطبيعة نقية كما هي مع نسيم البحر العليل، وغناء الطيور، ولم يشوه أو يبالغ في تصوير العنصر البشري، بل أظهره كجزء مهم من هذه اللوحة الفنية. وقد صور الصيادين وهم في بيوتهم، وفي قواربهم، وهم يصارعون البحر العاصف خلال تلك اللحظات المريعة التي تقرر الزمن أو الخلود.

■*حنا مينة لايمكن أن يكون بحاراً ولن يعرف شيئاً عن البحر وإدارة السفينة والتعامل معها.

ففي البداية يصور بيريدا البحر مانحاً الخبز لهؤلاء الصيادين وأسرهم، ثم الصراع المستمر غير المتكافئ بين البحر والصيادين، وكيف أن البحر يعطيهم عيشهم الزهيد، وفي الوقت نفسه، يسلبهم حياتهم مقابل هذا الدين. لذلك أصبح بيريدا روح مقاطعته الفنية. كما يصور حياة الصيادين القاسية على الشاطئ: انتظار النساء، ساعة الوداع المؤثرة، روعة اللقاء بعد كل رحلة، كفاحهم، سكرهم، الخطبة والزواج، أفراحهم وأتراحهم، بيوتهم الكئيبة، واستسلامهم المشوب، والحساسية القوية بالقدر. وكل هذا يصوره بضربات فنية بارعة تمتلك نفس الحياة، وحيويتها، ولونها، ومعناها. لقد سيطر بيريدا على موضوعه سيطرة تامة، حتى إنه تتبع دقائق حياة الصيادين بدقة علمية فائقة، فضلاً عن أنه يعرف كل أنواع السمك التي تسكن بحر كانتربري، ومصطلحات صيد السمك، مثل الشباك، وصنارات الصيد، وكل تجهيزات صيد السمك الأخرى، والطعوم، وركوب الزوارق، والتجديف. ويمتلك معرفة فائقة في حركة الرياح، والبوصلة. لذلك فهو كاتب متمرس لم يدلف إلى القواميس من أجل المصطلحات البحرية والسميكة بطريقة خرقاء، كانت ستضفي على أعماله مسحة باهتة، أو نغمة معرفية زائفة.

لقد اكتسب بيريدا معرفته بهذه المصطلحات الفنية والرموز والتسميات من كتاب تجاربه الحياتية الخاصة، لذلك صور لنا البحر بكل مراحله، وجعلنا نرى، ونشعر، ونعرف البحر، والسمك، وعدة صيد السمك، والصيادين، كأنا نعيش بينهم. وكلما انتقلنا من صفحة إلى صفحة في رواياته، نتجول بين أكواخ الصيادين الفقيرة، والمظلمة، ونشم روائح السمك التي تفوح منها، ثم ننتقل إلى الحانات، والكنائس، والشاطئ، وأخيراً صديقهم مانح الخبز، العدو اللدود، الخائن: البحر.

لو درسنا روايات حنا مينة البحرية، كما يدعي، في ضوء ماسلف من مناقشة لتبين لنا، بجلاء تام، أن حنا مينة لم يكن إلا بحاراً على ظهر حصان، ولم تكن رواياته إلا خدعاً أدبية. فالشراع والعاصفة لم تكن إلا كما قال مراد كاسوحة: "وصفاً لحنين الطروسي الدائم للعودة إلى البحر، ورصداً لمرحلة (انقطاع) الطروسي عن البحر مدة طويلة كلها أسى على الماضي، وشوق إليه، وترقب مستمر ومتحفز إليه. لكن الوصف الروائي كان يفتقد المعانات اليومية والراهنة المتعايشة مع البحر كصديق للإنسان تارةً وعدو له تارة أخرى، كما افتقدت الرواية إلى (التكنيك) البحري إذا صح التعبير، فلم نعرف شيئاً عن حياة البحّارة والصيادين ولا معاناتهم اليومية في أعمالهم وحياتهم، في أفراحهم وخيباتهم، ولم نعرف شيئاً عن حياة عمال الميناء أو طبيعة أعمالهم وصراعاتهم ضد صاحب المواعين البحرية"(39). وحكاية بحار تدور حول تيار الذكريات الذي ينثال بين اليقظة والنوم والسير على الشاطئ في إضاءات قوية على مراحل من تاريخ سعيد حزوم الشخصي وبعض الأحداث في تاريخ وطنه والعالم، وكيف أخذه بعض الناس إلى شاطئ البحر وأشاروا إلى سفينة فرنسية محملة بصفائح الغاز في داخلها غارقة قرب الشاطئ، وأخبروه أن أباه كان يأتي ليلاً ويغوص إلى قلب هذه السفينة، يخرج منها صفائح الغاز، ويعطيها للأهالي فيبيعونها سراً للمحال التجارية، ويشتري بثمنها الخبز للأهالي، وأن أباه لم يخرج من السفينة بعد أن غاص فيها آخر مرة، وأنهم بحثوا عنه وانتظروه لكن دون طائل. ويقوم سعيد بالغوص داخل عنابر السفينة بحثاً عن جثة أبيه، وحين ينجح بالخروج يكتشف أن

■*أديب البحر يجب أن يعرف البحر معرفةً وثيقة

الجثة لم تكن جثة أبيه، بل هي لجندي فرنسي. وتروي الدقل قصة بحث سعيد عن أبيه بعد سجنه لمدة ثلاث سنوات، وهجرته مع أسرته إلى اللاذقية حيث تبدأ معاناته هناك، وتعرفه على شخصيات مختلفة، أهمها الريس عبدوش الذي يعرض عليه أن يعمل على مركبه كبحَّار، وفي أول سفرةٍ له مع الريس عبدوش تهب عاصفة ذات ليلة ويغرق المركب، ويتمكن سعيد من النجاة. وتتمحور المرفأ البعيد حول نجاة سعيد من الموت، ومافعله معه الريس عبدوش، وكيف يعرض عليه الريس عبد الحميد فرصة العمل على مركبه الوحيد، ويرفض سعيد العرض، ويرضى أن يعمل حارساً للفنار في بحر بلا سفن، ويلتقي بعمر دندي، ويسافران إلى اليونان، حيث يعملان هناك على سفينة كاسل التي تصادف إعصاراً قرب بناما، وكما نرى في الأفلام البحرية، تنجو السفينة، وينتصر سعيد على القبطان في معركة فردية، وعلى أثرها يتخذه القبطان صديقاً له، وأخيراً يعود إلى الوطن، ويقيم في قصر سيدة يرى فيه كاترين تأتي من البحر ثم تهرب إليه، ويعود يحلم بمرفأ بعيد. وأخيراً تروي الرحيل عند الغروب مغامرات فاطر اللجاوي الذي لم يعد فارس البحر، بل فارس معشوقته، سلافة.

وفي الختام، يمكنني القول: إنه كان أحرى بحنا مينة أن يقول عن نفسه إنه (أديب الجنس) بدلاً من (أديب البحر)، لأنه كان فعلاً محترفاً في استعراضاته الجنسية وسرده الوصفي لها، وبذلك أفرغ رواياته من الأبعاد، والمضامين الإنسانية، والفلسفية، والفكرية، والسيكولوجية، فتحولت إلى حكايات جنسية مثيرة لشد اهتمام القارئ وإثارته.

❑

❑ الهوامش:

1-أحمد محمد عطية، أدب البحر (القاهرة: دار المعارف، 1978)، ص.145

2-محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد، عالم حنا مينة الروائي (بيروت: دار الآداب، 1979)، ص.31

3-سعيد حورانية، في حنا مينة، الشراع والعاصفة (بيروت: دار الآداب، 1977) مقدمة، ص10.

4-نجاح العطار، "الطروسية وعالم حنا مينة الروائي"، مجلة المعرفة (نيسان، 1974)، ص.27

5-غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية (بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1980، ط2)، ص230. من أجل الآراء المماثلة الأخرى، انظر: فاروق عبد القادر، "قراءات في روايات حنا مينة"، مجلة الهلال (آب 1971)، ص61؛ سمير سعيد"، الشراع والعاصفة احتفاء مشروع في الحياة، "مجلة الطريق (حزيران، 1969)، ص153؛ أبو المعاطي أبو النجا"، سمفونية البحر والبحار، "العربي، العدد 307 (يونيو 1984)، ص145-150؛ العربي، العدد 380 (يوليو 1984)، ص104-111؛ محمد دكروب، شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987)، ص.90

6-حنا مينة، هواجس في التجربة الروائية (بيروت: دار الآداب، 1982)، ص5. انظر أيضاً خالد الأحمد، "حوار مع حنا مينة"، جريدة العروبة، حمص، العدد 6909 (1987)، ص17،10. قيل لجوزيف كونرد ذات مرة إنه فعلاً أديب البحر، فرفض رفضاً قاطعاً أن يلقب بهذه الصفة.

7-عطية، ص145، .146

8-حنا مينة، كيف حملت القلم (بيروت: دار الآداب، 1986)، ص.32

9-عطية، ص.146

10-هذه الروايات حسب تسلسلها هي: الشراع والعاصفة (1966)، الدقل (1982)، حكاية بحار (1983)، المرفأ البعيد (1983)، والرحيل عند الغروب (1992). كما صدرت للكاتب رواية جديدة بعنوان المغامرة الأخيرة (1998) لم أتمكن من الحصول على نسخة منها.

11-انظر جورج طرابيشي، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية (بيروت: دار الطليعة، 1983)، ص146، 147؛ حنا مينة، حكاية بحار (بيروت: دار الآداب، 1983)، ص37، 220، 316، 103، 143؛ ومراد كاسوحة، الرؤية الإيديولوجية والموروث الديني في أدب حنا مينة (حمص: دار الذاكرة، 1991)، ص232-.223،233

12-حنا مينة، الشراع والعاصفة، تقديم سعيد حورانية (بيروت: دار الآداب، 1977)، ص72. انظر أيضاً حنا مينة، الدقل (بيروت: دار الآداب، 1982)، ص180. .181،191

13-تشبيه البحر بالمرأة مأخوذ من ألف ليلة وليلة، ومن العجوز والبحر لهمنجواي الذي اقتبسه بدوره من رواية سفينة الموت للكاتب الأمريكي، برنو تريفن.

14-الدقل، ص.200

15-المصدر السابق، ص329، .330

16-المصدر السابق، ص.80

17-حكاية بحار، ص221، انظر أيضاً الدقل، ص.224

■*في قصة البحر ورواية البحر نريد أن نكتشف حياة البحّارة.

18-كيف حملت القلم، ص.29،30.
19-هواجس في التجربة الروائية، ص.63.
20-كاسوحة، ص.58،59.
21-الشراع والعاصفة، ص.72،80.
22-كيف حملت القلم، .10
23-علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية: دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة (دمشق: دار الينابيع، 1994)، ص.100.
24-الشراع والعاصفة، ص.214.
25-المصدر السابق، ص.84.
26-الدقل، ص.233.
27-حنا مينة، المرفأ البعيد (بيروت: دار الآداب، 1983)، ص.13،14.
28-المصدر السابق، ص.232.
29-الدقل، ص.315.
30-كيف حملت القلم، ص.10.
31-انظر:

Lincoln Colcord, "Notes on Moby Dick" in the recognition of Herman Melville: Selected Criticism Since 1846, ed. Hershel Barker (Ann Arbor: The University of Michigan press, 1967), 174-186: Bert Bender, The Tradition of American Sea Fiction From Moby Dick to the Present (philadelphia: the University of Pennsylvania Press, 1988), p.20: Haskel Springer and Douglas Robillard, "Herman Melville". in America and the Sea: ALiteray History, ed. Haskel Springer (Athens and London: the University of Georgia Press. 1995), p. 130.

32-الدقل، ص329، .330
33-بزرك بن شهريار بحار ورائد فارسي من رام هرمز. عاش في النصف الأول من القرن العاشر الميلادي. له كتاب عجائب الهند يروي فيه ماكان يعرفه العرب في زمانه عن شواطئ بلاد العرب والهند والصين. انظر: المنجد في الأعلام (بيروت: دار المشرق، 1982، 12)، ص.131.
34-المرفأ البعيد، ص.283
35-انظر:

D. H. Lawrence, Studies in American Classic Literature (London, 1933), p.15.

36-انظر:

s Quarterly, Vol. xxxvii (1930), pp. 18, 'Morley Roberts, "the Sea in Fiction" , Queen 36; Sam Bluefarb, "the Sea- Mirror and Maker of Character in Fiction and Drama", English Journal, 48 (December, 1959), 501-510.

37-انظر المرفأ البعيد، ص27-287؛ الدقل، ص317-.332
38-جوزه ماريا دي بيريدا (1834-1905)، أكبر روائي إسباني في عصره بعد غالدوس. ويقول بعض النقاد إنه أشهر كاتب بعد سرفانتس. من أشهر أعماله El Fin de una Raza, La Leva, Sontileza. صور في روايته Sontileza على سبيل المثال، الحياة الحرة القاسية النتنة لصائدي أسماك سانتندر، ومأساة البحر الجشع الطامع بالحيوات البشرية.
39-كاسوحة، ص58.

❑ المراجع العربية

الأحمد، خالد، "حوار مع حنا مينة"، جريدة العروبة، حمص، العدد 6909 (1987). والمنجد في الأعلام (بيروت: دار المشرق، 1982، ط12).
أبو النجا، أبو المعاطي، "سمفونية البحر والبحار"، العربي، العدد 307 (يونيو 1984)، العربي، العدد 308 (يوليو 1984).
إبراهيم، علي نجيب، جماليات الرواية: دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة (دمشق: دار الينابيع، 1994).
الخطيب، محمد كامل وعبد الرزاق عيد عالم حنا مينة الروائي (بيروت: دار الآداب 1979).
العطار، نجاح، "الطروسية وعالم حنا مينة الروائي"، مجلة المعرفة (نيسان 1974).
حورانية، سعيد، في حنا مينة، الشراع والعاصفة (بيروت: دار الآداب، 1977)، مقدمة.
دكروب، محمد، شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987).
سعيد، سمير، "الشراع والعاصفة احتفاء مشروع بالحياة"، مجلة الطريق (حزيران 1969).

شكري، غالي، معنى المأساة في الرواية العربية (بيروت: دار الآفاق، 1980، ط2).
طرابيشي، جورج، الرجولة وأيديولوجية الرجولة في الرواية العربية (بيروت: دار الطليعة، 1983).
عبد القادر، فاروق، "قراءات في رواية حنا مينة"، مجلة الهلال (آب 1971).
عطية، أحمد أدب البحر (القاهرة: دار المعارف، 1978).
كاسوحة، مراد، الرؤية الأيديولوجية والموروث الديني في أدب حنا مينة (حمص: دار الذاكرة، 1991)
مينة، حنا، الشراع والعاصفة (بيروت: دار الآداب، 1977).
.....، الدقل (بيروت: دار الآداب، 1982).
.......، حكاية بحار (بيروت: دار الآداب، 1983)
........، المرفأ البعيد (بيروت: دار الآداب، 1983)
........، الرحيل عند الغروب (بيروت: دار الآداب، 1992)
........، هواجس في التجربة الروائية (بيروت: دار الآداب، 1982)
.......، كيف حملت القلم (بيروت: دار الآداب، 1986).

❑

❑ المراجع الأجنبية:

1- Bender, Bert, the Tradition of American Sea Fiction From Moby - Dick to the Present (Philadegphia: the University of Pennsylvania Press, 1988).
2- Bluefarb, Sam, "the Sea- Mirror and Marker of Character in Fiction and Drama", English Journal, 48 (December, 1959(, 501-510.
3- Colcord Lincoln, "Notes on Moby Dick", the Recognition of Herman Melcilli: Selected Criticism Since 1846, ed. Hershel Barler (Ann Arbor: the university of Michigan press, 1976), 174-186.
4- Lawrdnce, D.H., Studies in American Classic Literature (London, 1933).
s Ouarterly, Vol. xxxvoo (1930), 18-'5- Roberts, Morley, "the Sea in Fiction", Oueen 36.
6- Haskel Spronger and Douglas Robillard, "Herman Melville", in America and Sea: A Literary Histiory, ed. Haskel Spronger (Athens and London: the university of Georgia Press, 1995).

❑❑❑

فكْرُنا الأدبَيّ:
هلْ يَتشكَّل أم تَأكُل الطَّير من رأسِه؟!
(الأدب موضوع للبحث والتفكير)

سعيد يقطين(*)

1- في الفكر الأدبي:

1-1- مايزال في ممارستنا الأدبية ووعينا بها مايتطلب الكثير من البحث والتأمل، ويستدعي العمل الدائب من أجل تطوير أسئلتنا، وتجديد نظرتنا إلى الأدب وإلى مختلف ما يرتبط به. لقد توقف، منذ أواسط هذا القرن، تفكيرنا ونقاشنا العملي والجاد حول الأدب ومجمل قضاياه الأساسية التي تحدد كيانه، وخصوصياته. وتَوَّجه العمل نحو إنجاز تراكمات عديدة بصدد قراءة النص وتأويله، وماتولَّد عن ذلك من مشاكل تتصل بالقارئ، ووضع القراءة، وماشابه هذا من المسائل التي تشغل بال الباحثين والمشتغلين بالأدب في العقدين الأخيرين على نحو خاص. وفي غمرة هذه الانشغالات بات العديد من القضايا الحيوية في طيّ الإهمال، وتم ...بحث فيها أو التفكير في ضروراتها أو استعجاليتها. نروم هنا إثارة بعض من هذه القضايا، وترهين النظر إليها في ضوء ...، التي طرأت على مضمار الوعي والممارسة الأدبيين في ثقافتنا العربية الحديثة.

■*الفكر الأدبي واحد من أهم القضايا الواجب لفت الانتباه إلى جدواها نظرياً وعملياً.

...فكر الأدبي هو واحد من أهم هذه القضايا التي أريد لفت الانتباه إلى جدواها سواء على الصعيدين النظري أو العملي، ...ه يختزل مجمل مايتصل بالأدب وطرائق البحث فيه. وأي تفكير فيه، أو مناقشة بصدده لايمكن إلا أن يعمق تصوراتنا ويجددها. كما أن أي تأخير في إيلاء هذه القضية ماتستحق لايتأتى عنه غير إبقاء واقعنا الأدبي على ماهو عليه، وهو ...مكن إلا أن نقول بشأنه، وهذا أقل توصيف، إنه لايليق بالإمكانات والاحتمالات التي يحبل بها العالم العربي، ويزخر بها ...الأدبي.

...-2- أستعمل "الفكر الأدبي" ليشمل مختلف النشاطات والممارسات المتصلة بالإبداع الأدبي. هذه النشاطات والممارسات ...عدد أوجه الإبداع الأدبي، وتتنوع بتنوع الزوايا التي نقارب من خلالها الإبداع. يمتد الفكر الأدبي ليتسع لمختلف التصورات والرؤيات المتشكلة حول الإبداع في شتى صوره وأبعاده.

أُوظِّف هذا المفهوم ليعوض، من جهة أولى، مفاهيم عامة مثل "الدراسة الأدبية" أو "البحث الأدبي" أو "الآداب" أو ماشاكل هذا من المفاهيم العامة التي ماتزال تستخدم بكثير من الالتباس والغموض. إنها بقدر ماتعني أشياء عديدة لاتدل في واقع الأمر على شيء محدد لمن يريد التدقيق أو التحقيق. هذه الاستعمالات المتعددة تتصل أحياناً بأنماط من "التفكير" في الإبداع الأدبي، وأحياناً أخرى بطرائق "تحليله"، وهي جميعاً تتناول من زواياه الفنية والفكرية، أو من خلال مقارنته بغيره من الأعمال الإبداعية الفنية والجمالية، أو بربطه بواقعه والتنبؤ باحتمالاته...

كما أوظف هذا المفهوم، من جهة ثانية، ليحل محل مفاهيم خاصة مثل "النقد الأدبي"، أو "الأدب" مضافة إليه نعوت معينة مثل مانقرأ "الأدب العباسي" أو "أدب الكدية" أو "النقد الأندلسي"،،، أو ماشابه هذا من التسميات التي تطالعنا في عناوين الكتب والمقالات.

1-3- إن استبدال هذه المفاهيم المتعددة والمتنوعة بمفهوم "جامع" يستوعب مختلف الممارسات التحليلية والنقدية للإبداع

(*) - كلية الآداب - الرباط - المغرب.

الأدبي العربي له ضرورات ملحة ومستعجلة يفرضها ما آل إليه واقع تفكيرنا في الأدب واشتغالنا به. كما أن هذا الاستبدال لايأتي لإلغاء تلك المفاهيم المستعملة والرائجة، ولكنه يسعى إلى تأطيرها، وتحديدها التحديد المناسب، وإكسابها معنى في النطاق الكلي الذي تندرج فيه.

■*نستعمل مصطلح الفكر الأدبي ليناظر مصطلح الفكر السياسي والفكر العلمي.

سنحاول في البداية تحديد واقع الممارسات المتصلة بالأدب، وماانتهى إليه في غياب التنظيم والتأطير المفهوم المجالات والاختصاصات التي تعنى بالإبداع. وسنعاين في مرحلة لاحقة أن هذا التنظيم والتأطير الذي نقترح يُمكّننا م تصور ملائم يساعدنا على تطوير "فكرنا الأدبي" وتجديده، ودفعه إلى احتلال المكانة التي توازي مايتحقق على صـ الأدبي العربي.

أستعمل مفهوم "الفكر الأدبي" ليناظر استعمالاتنا عن "الفكر الفلسفي" و "الفكر العلمي"،،، ويكون موضوعه يشتغل به هو "الإبداع الأدبي"، وذلك على اعتبار أن أي تفكير في الإنسان هو في الوقت نفسه تفكير في إنتاجه الأدبي" موضوعه الأساس هو "الإنتاج الأدبي". وتبعاً لذلك فهو يلتقي مع مختلف ممارسات الإنسان وإنتاجاته، مهما تغ أو تعددت صورها. وبهذا التحديد يغدو "الفكر الأدبي" متصلاً بمختلف أصناف التفكير التي ينشغل بها الإنسان، ويتة ويستفيد من مختلف إنجازاتها إذ هو جزء منها بملامحه الخاصة والمميِّزة. ويسعى وفق هذا التحديد أن تكون له خصوص والعملية ضمن باقي التفكير وإضافاته التي يمكن أن يغتني بها الفكر بصفة عامة مادام ينطلق من ضرب من الإنتاج (الإبداع الأدبي) الذي يستقطب اهتمام الباحثين من مختلف الاختصاصات والمجالات.

2- واقع الدراسة الأدبية العربية:

2-1- يعرف واقع الدراسة الأدبية العربية تنوعاً يصل حد التسيب، وتعدداً ينتهي إلى الفوضى، يكفي أن نطالع عناوين الكتب ليظهر لنا ذلك بجلاء. ومفاد هذا التنوع والتعدد أن كلا منهما لايسمح لنا بتحديد "نوع" الدراسة أو "طبيعتها". فالدارس لايكلف نفسه عناء تدقيق "الإطار" الذي يشتغل في نطاقه، أو نوع العمل الذي يزاول. ورغم إيماننا المبدئي بالتنوع والتعدد في التناول وضرورتهما، فإننا نرى أنهما مالم يُحددا في نطاق أو يُعيَّنا في شكل ممارسة محددة، فإن طابع التسيب أو الفوضى سيظل مشرع الأبواب، ومفتوحاً إلى ما لانهاية على اللاتحديد. وإلى الآن مايزال العديد من الدارسين والباحثين العرب يتأففون من السؤال عن الإطار النظري الذي يشتغلون في نطاقه، أو نوع العمل الذي يزاولون، رغم أن هذا من أوليات البحث أياً كان نوعه أو موضوعه.

2-2- إن مجالات معالجة الإبداع الأدبي متعددة بلا شك، كما أن أوجه البحث فيه تَتَنوَّعُ بتنوع الأشكال الأدبية، واستراتيجيات تناولها من لدن الباحثين والدارسين. هكذا نجد أن تحليل قصيدة شعرية ليس هو الانطلاق من تيمة معينة، أو البحث فيها من خلال جنس أو نوع معين في حقبة محددة. كما أن تناول ظاهرة أدبية خاصة بالنظر في صيرورتها التاريخية ليس هو تقديم رؤية شاملة عن الواقع الذي يعرفه الإبداع في العصر الراهن مثلاً، أو التنبؤ بما يمكن أن تكون عليه آفاقه، أو رسم مايجب أن تكون عليه تلك الآفاق..

إن هذه الممارسات التي حاولنا التمثيل عنها جزء من ممارسات عديدة تتصل بالإبداع الأدبي. ورغم مابينها جميعاً من صلات وطيدة تتجلى في كونها ترتبط كلها بالأدب، فهناك أوجه متعددة للاختلاف والتباين بينها. وبدون الانطلاق من تحديد صور الاختلاف وأوجه التباين بين هذه الممارسات لايمكن للتشابهات والاشتراكات بينها إلا أن تحدث تداخلات بينها بحيث لايسمح هذا بتطور أي ممارسة. وتستدعي الضرورة، ضرورة التقدم في رصد الظاهرة الإبداعية، وفهمها وتحليلها، تدقيق الفروقات من جهة، بين هذه الممارسات وبين المشتغلين بها من جهة أخرى. ومعنى ذلك وضع حدود كل ممارسة لتراكم إنجازاتها طبقاً لخصوصيتها ومقتضياتها، إذ كلما تطورت هذه الممارسات المختلفة أمكن للتفكير الأدبي العربي، وهو يستوعب مختلف هذه الممارسات أن يتدفق ويتطور من منظور حيوي ودينامي.

■*إن مجالات معالجة الإبداع الأدبي متعددة بلاشك. كما أن أوجه البحث فيه تتنوع بتنوع الأشكال الأدبية.

كما أن هذا التدقيق يسمح بوضع الحدود والمعايير التي تمكِّننا من النظر إلى كل ممارسة على حدة، وفي ضوء المتطلبات والتبعات التي تستلزمها.

2-3- إن المشتغل بالإبداع الأدبي العربي مطالب بطرح هذه الأسئلة، وعليه أن يحاول الإجابة عنها من خلال إمكانية تأطير عمله ضمنها. نجد من بين هذه الأسئلة: ماهو نوع الاشتغال بالأدب وطبيعته؟ وإطاره النظري؟ هل الاشتغال يتصل بالأدب

باعتباره جنساً كلياً؟ أم يتركز على جنس من أجناسه؟ وفي الحالتين معاً هل يتم الاشتغال به انطلاقاً من نصوص تنتمي إلى أجناس أو أنواع بعينها؟ أم يتحقق بناء على شذرات نصية؟؟...

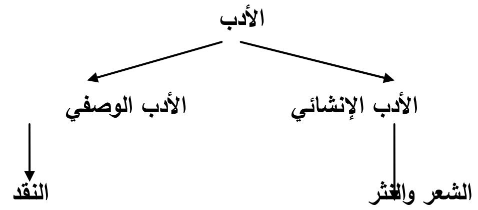
إننا في اشتغالنا بالأدب الحديث أمام تغييب مثل هذه الأسئلة التي نعتبرها بديهية بل وساذجة. ويتولد عن هذا غياب التمييز بين كل مايتصل بـ "الإبداع الأدبي" نقداً أو دراسة أو بحثاً،،، أو ماشئنا من التسميات العديدة وغير الدقيقة مادمنا لانرتهن إلى تصور عام يحدد أشكال هذه الممارسات ومميزات بعضها عن بعض. وهكذا تتساوى الانطباعات غير المنظمة ولا المنهجية، وتحليل النص الخاضع لإطار نظري محدد الملامح والسمات. إنها جميعاً "نقد أدبي"، مادامت تتصل بـ "نص أدبي". وعندما لانميز بين هذه الممارسات المختلفة وفق ضوابط علمية صارمة ومحددة، أو أفق إبستمولوجي مضبوط، لايمكن لتلك الممارسات إلا أن تبقى مفتوحة على العام والمشترك، وغير المحدد أو المدقق. ولعل أهم خطوات البحث تبدأ من تحديد الظواهر، وتعيين الأشياء، وإعطائها أسماءها المناسبة لها. وهذا الضرب من البحث أهملناه منذ زمان بعيد حيث كان الاهتمام ينصب على "ثقافة الناقد الأدبي" 2(م. النويهي)، أو على "النقد الأدبي" 3(أ.الشايب) وعلى ما يتصل بالفروق والحدود في نظريات الأدب 4(ع.المنعم تليمة/ف.مرعي)، والأدب وفنونه ومذاهبه 5(م. مندور/ع.د. اسماعيل)، أو الأديب والدراسة الأدبية 6(ش. فيصل)، وماشاكل هذا من المؤلفات التي كانت تعنى بالتفكير فيما يتصل بالممارسات الأدبية المختلفة. وآن الأوان للبحث في هذا النوع من المسائل والقضايا المتعلقة بنقد التفكير في الأدب، بعد أن غاب هذا الضرب من البحث تحت هيمنة الاشتغال بـ "النص الأدبي"، وضغط الانشغالات التي نجمت عن استلهام النظريات الغربية الجديدة في النقد منذ أوائل الثمانينيات.

2-4- وأنا بصدد وضع اللمسات الأخيرة على هذا الموضوع، أتيح لي الاطلاع على دراسة لتوفيق الزيدي (1997)7، حيث وجدت تقارباً كبيراً بيننا في الإحساس والوعي بضرورة تحديد القضايا التي نفكر بها على صعيد الأدب، فأحببت التعرض لوجهة نظره، لما لها من قيمة في هذا النطاق، بالتحليل والنقد قبل تفصيل الحديث حول التصور الذي أرى من خلاله المسألة التي أعالجها هنا.

2-4-1- ينطلق الباحث ت. الزيدي من الإشكال نفسه الذي حاولت الانطلاق منه بقوله: "إن الباحثين في الخطاب النقدي العربي يشعرون، صرحوا بذلك أم لم يصرحوا، بظاهرة غريبة، هي تسيب العملية النقدية" (ص48). وهذا الوضع وإن كان يتصل بالحاضر، فإن العرب القدامى، على النقيض، أقاموا اشتغالهم بالأدب على نظرية نقدية، وأن "النقد العربي القديم شكل نظرية مخصوصة، وأنه استقام "علماً" له موضوعه ومصطلحاته وقضاياه الإجرائية..." (ص48). وينتهي إلى تأكيد: و"لقد كان القدامى أشجع منا في التعبير عن قيام "علم النقد" ". وواضح أن المقصود بالمقارنة هم العرب المحدثون أو المعاصرون الذين لم يقولوا بـ "علم النقد" إلا بعد أن وجدوا الغربيين يفعلون ذلك. وفي هذا السياق يشير إلى عملي كل من أ. الشايب، وعز الدين اسماعيل اللذين سبقا إلى إثارة البعد العلمي للممارسة النقدية.

■*أهم خطوات تبدأ في تحديد الظواهر وتعيين الأشياء وإعطائها أسماءها المناسبة لها.

يطرح الشايب هذا السؤال: "هل يمكن وجود علم النقد الأدبي؟" ويجيب عنه بأن النقد الأدبي يقف موقفاً وسطاً بين العلم والفن. ويبدو ذلك في كونه يستعمل تارة مصطلح "علم النقد"، وطوراً "النقد الأدبي". وعندما يعمل الشايب على موضعة النقد بين العلوم لدى العرب، يتم الربط بين الأدب والنقد، ويؤكِّد أن مفهوم "الأدب" كان هو المفهوم الجامع للنصوص النثرية والشعرية من جهة، وشتى العلوم المتصلة به من جهة ثانية. وبذلك يُدْرِج النقدَ ضمن الأدب، ويصنفه ضمن "الأدب الوصفي"، بينما يصنف الشعر والنثر ضمن "الأدب الإنشائي"(ص49). وإذا أردنا إعادة صياغة آراء الشايب كما قدمها لنا الزيدي بأمانة وموضوعية، سنجد أنفسنا أمام مفهوم جامع هو "الأديب"، ويتضمن هذا المفهوم من جهة "الأدب الإنشائي"، ومن جهة ثانية "الأدب الوصفي" على هذا النحو:



أما بخصوص مؤلف عز الدين اسماعيل "الأسس الجمالية في النقد الأدبي"، فيلح الباحث على الطابع العلمي الذي ينتهجه

صاحبه، لأنه لم يكن عنده هم التنظير لـ "علم النقد". ويستخلص الزيدي بعد ذلك أن "تلك الدراسات لم تكن تبحث في ماوراء ذلك الخطاب النقدي العربي، وخاصة ماتعلَّقَ بالأسس التي تجعل

من النقد علماً قائم الذات" ص50، وهذا ماسيضطلع به الباحث بعمق وأصالة.

2-4-2- إن الهاجس المركزي الذي ينطلق منه الزيدي يتمثل بجلاء في قوله: "إننا اليوم في حاجة ماسة إلى تنظيم تلك العلوم وتصنيفها. وهو ما من شأنه أن ينظم أبحاث العلماء، ويوضح مسائل الاختصاص وفروعه..." (ص51). نتفق مع الزيدي في دعوته هذه إلى مواجهة ظاهرة التسيب التي تعترض تعاملنا مع الأدب. إنه بدون تحديد "الموضوع"، والمجالات التي تشتغل به لايمكننا أبداً تدقيق معرفتنا به وفق تصورات محددة ودقيقة. وأولى العمليات التي يفرضها علينا واجب تنظيم الممارسات المختلفة المتصلة بـ "الأدب" يكمن في تحديد "المفهوم الجامع" الذي يضم مختلف هذه الممارسات. وسنحاول الوقوف على ذلك من خلال هاتين النقطتين:

1- النقد :

تحدث الباحث عن تعدد مستعملي الخطاب النقدي العربي، وتفاوت الإطارات المعرفية التي ينطلقون منها، وجسَّد طابع التسيب المشار إليه بقوله: "يبرز التسيب في غياب الجامع الإبستيمولوجي: فهل كل مايقال عن النص الأدبي هو من النقد؟ وإذا كان هو باب النقد، فما الذي يُوحِّد بين خطاباته المختلفة؟". وينبري بعد ذلك لتحديد هذا المفهوم الجامع، ويقدم تصنيف المجالات التي تنضوي تحته. يسجل قبل ذلك أن هناك عدة مفاهيم شائعة مثل: "الدراسة الأدبية أو القراءة أو نظرية الأدب، فهي أمور وإن تنوعت تسمياتها فجامعها واحد هو النقد" ص50.

■*جميع التعليقات النقدية تعتبر بشكل أو بآخر نقداً أدبياً مادامت تتعلق بنص أدبي.

إن المفهوم الجامع الذي يرتضيه هو النقد. وهو يختلف في تصوره عن الشايب واسماعيل وسواهما بالذَّهَاب إلى أن النقد علم، ويبدو ذلك من خلال قوله: "والرأي عندنا.. أن قيام النقد علماً هو مبدأ ضروري لتقدم الدراسات المتعلقة بالأدب" ص50. وهو في هذا المنحى يصل الحاضر بالماضي، مادام القدامى نادوا بضرورة "علمية النقد". نتفق مع الباحث الزيدي في تصوره العام، كما أننا نشاركه الدعوة نفسها إلى تنظيم الدراسات الأدبية، وإعادة تصنيفها بما يخدم التطور والدقة العلمية المنشودة. لكننا نختلف معه في طريقة تجسيد القضايا وترتيبها وتصنيفها على نحو ما سنبين بعد التعرض لعملية التصنيف لديه والتي هي جزء من عملية تحديد المفهوم الجامع.

2- علوم النقد:

يقول الزيدي: "إن مانذهب إليه هو أن علم النقد علوم. لذا وجب الحديث عن علوم النقد" ص50. وضمن حديثه عن علوم النقد يدرج مختلف الممارسات المتصلة بالأدب مثل: شرح النصوص ومناهج دراسة الأدب،،، وما شاكل ذلك.

يقسم الزيدي علوم النقد إلى قسمين كبيرين: علوم النقد العامة وعلوم النقد الخاصة. إنه هنا أمين في انطلاقه من مبادئ علمية في التصنيف تميز بين الكلي والجزئي. وكل من القسمين يقبل بدوره القسمة إلى أقسام فرعية على هذا النحو:

2-1- علوم النقد العامة:

تُقسَّم علوم النقد العامة عند الزيدي إلى خمسة فروع هي: 1) نظرية النقد. 2) تاريخ النقد. 3) نظرية الأدب. 4) تاريخ الأدب. 5) النقد الاستشرافي.

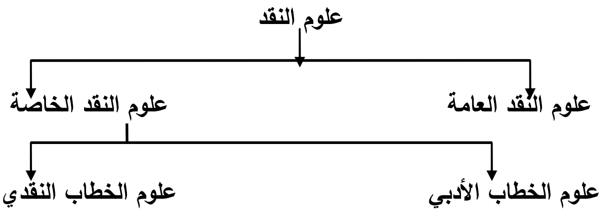
2-2- علوم النقد الخاصة:

أما علوم النقد الخاصة فهي عنده تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين هما:

2-1- علوم الخطاب الأدبي: وتضم خمسة علوم فرعية: 1) آليات الخطاب الأدبي. 2)المناهج الأدبية وتطبيقاتها. 3) تقبل النصوص الأدبية ونقدها. 4)شرح النص الأدبي ومنهجيته. 5)تعليمية الأدب.

2-2- علوم الخطاب النقدي: ويرى أنها على الأقل خمسة وهي: 1)آليات الخطاب النقدي. 2)القاموسية النقدية. 3) الاصطلاحية النقدية. 4)المصطلحية النقدية. 5)تعليمية النقد.

إذا أردنا إعادة صياغة هذا المشروع التصنيفي ليبدو لنا واضحاً كما عمل صاحبه، فإننا سنجد أنفسنا أمام الخطاطة التالية :



وينهي الباحث عرضه لعملية التصنيف هاته بقوله: "إن هذا المشروع التصنيفي لعلوم النقد من المشاريع التي تزداد نجاعتها بالعمل الجماعي والاستفادة من تجارب الباحثين، وتقييم ماهو سائد في هذا المجال واختبار مايقترح من المسائل" ص.52

■*هل يمكن وجود علم النقد الأدبي، من الوقت الذي يعتبر فيه النقد الأدبي وسطاً بين العلم والفن؟

2-4-3- نلمس من خلال التصور الذي قدمه الزيدي أننا أمام رؤية واضحة وهادفة إلى إزالة طابع التسيب الذي يسود ممارستنا ووعينا الأدبي. لذلك فنحن نتفق معه إجمالاً في الدوافع التي ينطلق منها، والمرامي التي يسعى إلى تحقيقها من وراء بلورة تصوره هذا. لكننا في الوقت نفسه نسجل اختلافنا معه، وذلك للاعتبارات التي نسوقها على النحو التالي:

أ-المفهوم الجامع: حين يجعل الزيدي من "النقد" المفهوم الجامع لمختلف الممارسات المتصلة بالأدب، فإنه واقع الأمر لايغير من التصور السائد شيئاً. إن هذا المفهوم إلى جانب "الأدب" هما السائدان. ولايمكن للإبقاء عليهما جامعين أن يساعدنا على تلمس مختلف أوجه الممارسات الكائنة والممكنة. وعلاوة على ذلك فإن لمفهوم "النقد" دلالات وإيحاءات خاصة، لايمكن تجاوزها بسهولة. ولهذا السبب نجد الباحثين والدارسين على اختلاف مشاربهم يختلفون بصدد تحديد طبيعته: هلْ هو فن أم علم؟ وأي تحديد له وفق هذه الصفة أو تلك التوفيق أو بينهما لايمكن أن يخرج عن طبيعته المتعددة، وغير المحددة بدقة. وحتى عندما يقول لنا إن النقد "علم"، وهو "علوم" خاصة وعامة، فإنه لايحل المشكلة البتة، لأنّه عندما يجعل من كل ممارسة نقدية علماً، فهو أحد اثنين: إما أنه يجعل من كل ممارسة نقدية علماً، أو أنه يلغي مختلف الممارسات النقدية التي لاتتصل بالعلم بأي سبب.

مفاد هذا أننا عندما نقترح تصوراً تصنيفياً أو تنظيمياً لانكون نمارس "الدعوة" إلى تصور معين للممارسة، والغاء غيره من التصورات. إننا في نطاق العملية هاته نكون نضع مختلف الممارسات في موقعها الخاص بها درءاً للالتباس، ودفعاً للتسيب. أما ممارسة "الدعوة" إلى التصور فمجاله ليس هنا.

إن اتخاذ "النقد" مفهوماً جامعاً لايستوي بسبب طبيعته المتعددة، واعتباره علماً يلغي مختلف الممارسات التي تعلن صراحة أنها "ضد" العلم، ومع أن يكون النقد "فناً؟"، أو أنه ذو طبيعة مزدوجة.

ب-التصنيف: في تصنيف العلوم النقدية، نجد أنفسنا في واقع الأمر أمام موضوعين اثنين: فهناك مِن جهة "النقد" (الخطاب النقدي)، ومن جهة ثانية "الأدب" (الخطاب الأدبي). ويستدعي هذا بالضرورة ملاحظة كيف يمكن لعلم أن يكون له موضوعان. سيقال إن النقد علوم، وسيدفعنا هذا إلى أن نتحدث عن نوع الاختصاص الذي يمارسه كل من المشتغلين بواحد منهما، وذلك لأننا سنجد النقد موضوعاً للدراسة في علوم النقد العامة (نظرية النقد- تاريخ النقد- النقد الاستشرافي)، ونجده أيضاً ضمن علوم النقد الخاصة، في كل مايتصل بـ "علوم الخطاب النقدي". ويمكن قول الشيء نفسه عن الأدب، فهو موضوع علم النقد العامة عنوان "نظرية الأدب" و "تاريخ الأدب" من جهة، ومن جهة ثانية نجده في علوم النقد الخاصة تحت عنوان "علوم الخطاب الأدبي". والسؤال الذي يفرض نفسه هنا لأن مقام العلم يفرضه هو التخصص: هل يمكن التخصص في علوم النقد العامة أم الخاصة؟ أفي النقد؟

■*يبرز التسيب في غياب الجامع الأبستيمولوجي للدراسات الأدبية.

ذا كانت الحدود بين الاختصاصات تفرض نفسها، إذ رغم العلاقات الوشيجة التي يمكن أن تصل بين العلوم، فلابد من رورية للعمل والاشتغال، لأنه كلما اتسعت تلك الحدود صعب الحديث عن اختصاص دقيق ومحدد بعناية.

د وفق الباحث في تنظيم الممارسات المتصلة بالأدب بوجه عام، كما أنه نجح في تأطيرها رغم مافيها من تشعب (علوم النقدي يتعدد فيها مايتصل بالقاموس والاصطلاح والمصطلح)، لكنه لم يوجد جسوراً بين العلوم النقدية وسواها من العلوم.

وهذه الجسور لايمكن نكرانها نهائياً، سواء كانت هذه العلوم قريبة مثل البلاغة العامة واللسانيات كعلوم خاصة لاتهتم بالأدب ولكن بختلف العلامات اللغوية أو غير اللغوية، أو لعلوم مجاورة كالعلوم الإنسانية والاجتماعية، وكأني هنا بالعلوم النقدية مستقلة عما عداها من العلوم.

هذه الملاحظات لاتقلل من تصور الباحث، ولا من قيمة دعوته إلى تجديد تنظيم وتأطير الممارسات الأدبية المختلفة. إنها مساهمة في الحوار ودعوة إليه لبلورة رؤية مغايرةٍ لِما هو سائد في الوعي والممارسة.

3- اقتراح: في الفكر الأدبي:

3-1- حين جعلنا الفكر الأدبي مفهوماً جامعاً كان يتحكم في تصورنا هاجس إعطاء مختلف الممارسات المتصلة بالأدب طابعاً خاصاً يتصل بعملية التفكير. إنها جميعاً، من الدراسة العلمية العميقة الموثقة إلى المقالة العادية التي تقدم في المجلة أو الجريدة، مروراً بمختلف أصناف البحث والدراسة والتقويم والتقييم والتعليم نتاج عمل فكري، فيه جهد وبحث، وانتهاء إلى تاريخ فكري من الإنجازات المختلفة المرتبطة بالإنتاج الأدبي.

3-2- بهذا المفهوم نتجاوز المفهومين السائدين (النقد- الأدب) لما لهما من إيحاءات وتعيينات غير شاملة، وغير دالة على بعض أصناف التفكير الأدبي. فالنقد يظل يحيل على التقييم وعلى ذاتية الناقد، والأدب تزدوج فيه الإشارة إلى البحث والإبداع معاً. بهذا التحديد نكون نضع الفكر الأدبي في مقابل الإبداع الأدبي (الإنتاج)، أي أن موضوع الفكر الأدبي هو الإبداع الأدبي في مختلف صوره وتجلياته. وتبعاً لهذا التحديد لابد من تقسيم الفكر الأدبي إلى قسمين أساسيين لكل واحد منهما حدوده وموضوعه الخاص، لكنهما يتكاملان. هذان القسمان هما: العلم الأدبي، والنقد الأدبي. وبتمييزنا بين هذين المجالين نرمي إلى حل الإشكال التقليدي في فكرنا الأدبي العربي حول "فنية" أو "علمية" الدراسات الأدبية.

<u>3-3- العلم الأدبي</u>: إن موضوع العلم الأدبي هو "الأدب" من حيث خصائصه ومميزاته التي تميزه عن غيره من الخطابات الفنية وغيرها. وبذلك فهو هنا يلقي مع مختلف أنواع العلوم التي تدرس هذه الخطابات ويستفيد منها، ويتفاعل معها. إن العلم الأدبي يُعنَى بشكل خاص بالكليات العامة، والمجردة للخطاب الأدبي. والمشتغل به هو "العالم" الأدبي، تمييزاً له عن "الناقد الأدبي". وهو إلى جانب اهتمامه بالكليات العامة والمجردة، يعنى بكبريات القضايا التي لايمكن أن يشتغل بها الناقد الأدبي مثل التأريخ الأدبي، وقضايا الأجناس والأنواع الأدبية، وقضايا تدريس الأدب، وعلاقات الأدب بالمجتمع والنفس،،، أي لكل مايتصل بالأدب من قضايا تتجاوز مجاله إلى المجالات التي تنفتح على الخطاب الأدبي من زوايا متعددة ومختلفة.

يشتغل العالم الأدبي بهذه الكليات وكبريات القضايا المتصلة بالأدب بغض النظر عن التحققات النصية الكائنة أو الممكنة. وبطبيعة الحال فهو يزاول عمله في نطاق التراث المتراكم عبر العصور، وفي سياق مختلف المعارف التي تتحقق في العصر. إنه لاينزوي عن العالم المعرفي وعن مختلف الإنجازات في مختلف التخصصات. إنه يشتغل بالأدب في نطاق مختلف العلوم والمعارف التي يتحرك في أفقها.

نرمي من إعطاء "العلم الأدبي" مكانة خاصة ومتميزة في تقسيمنا للفكر الأدبي، أن نولي "العلم" والبحث العلمي المتصل بالإبداع الأدبي مايستحق من العناية، لطالما شككنا في إمكانية "البحث العلمي" المتصل بالأدب من منظور "أدبي". إن العلماء من اختصاصات عديدة اهتموا بالأدب واشتغلوا به. لكن المتخصصين في الدراسة الأدبية ظلوا بمنأى عن إعطاء بعده العلمي الممكن. وفي هذا الإطار أرى أن تجربة الشكلانيين الروس رائدة، ونحن العرب في حاجة إلى استيعاب روحها واستلهامها لتأسيس تصور علمي لدراسة الإبداع العربي قديمه وحديثه. ولايعني استيعاب الروح والاستلهام أن نأخذ نتائج أعمالهم ونحاول تطبيقها على إنجازاتنا الأدبية منذ القديم إلى الآن. وفي هذا متسع للبحث والتفكير في الأدب من منظور جديد وقابل للتطوير.

■*إن علم النقد هو علوم. ولذا وجب الحديث عن علوم النقد.

<u>3-4- النقد الأدبي:</u> إذا كان العالم يهتم بالكليات وكبريات القضايا المتعلقة بالإبداع الأدبي، فالناقد الأدبي يهتم بالتجليات الملموسة (النص الأدبي)، وهو في دراسته إياها يستلهم مختلف المنجزات التي تتراكم من خلال أشغال العالم الأدبي. وفي هذا النطاق يمكننا أن نذهب إلى أنه لايمكن أن يتأسس النقد إلا بناء على إنجازات البحث العلمي الذي يتحقق في مختلف العلوم الأدبية. وبهذا رغم الحدود الفاصلة بينهما، حيث يمكننا أن نتحدث عن كل منهما مستقلاً عن الآخر، فهناك تكامل بينهما. إن العملين يكمل أحدهما

الآخر، ويستدعي كل منهما العمل الآخر. فالعالم ليس هو الناقد. وعلى كل منهما أن يحدد موضوعه بدقة، ويشتغل فيه بناء على طبيعته ونوع ممارسته. يمكن أن يجتمع في شخص واحد العالم والناقد، لكن الغلبة تكون لأحدهما في هذه الممارسة أو تلك. وبهذا التمييز يمكن أن تكتسب أي ممارسة حدودها وتعالقاتها مع غيرها.

هاتان الممارستان أساسيتان في تحديد أي أفق جديد للتفكير الجاد في الأدب من حيث تشكل أجناسه وتطورها ومختلف ارتباطاتها. وماينقص بحثنا وتفكيرنا في الخطاب الأدبي نجده كامناً بجلاء في انعدام هذا التمييز سواء على صعيد الوعي أو الممارسة. وكلما خطونا خطوة في اتجاه ممارسة عملنا عليه في الجامعة والمدرسة والمجلة والجريدة، أمكننا تأسيس رؤية جديدة للإبداع. ومادمنا لانميز بين الممارستين، وننطلق من الإجابة عن الأسئلة التي طرحناها أعلاه ستظل ممارستنا تراوح المكان. وعندما يتأتى لأي مشتغل بالأدب في العالم العربي أن يقول بأنه عالم، أو ناقد، أو بأنه يزاوج بينهما وفق تصور محدد، فتلك بداية الوعي وممارسة جديدة للأدب عندنا. أما تحديد مايتميز به العلم عن النقد، ومايتضمنه كل واحد منهما من علوم فرعية، أو ممارسات خاصة فيمكننا أن نجتهد كما فعل الزيدي لنؤطرها وننظمها التأطير والتنظيم الملائمين والمناسبين. وفي دراسة أخرى يمكن أن نضطلع بهذا العمل الذي نؤكد ضرورته، وأهميته لتجديد فكرنا الأدبي حتى يتسنى له أن يعانق كبريات المشاكل التي تتعلق بالإبداع في ذاته، وفي علاقاته بالإنسان العربي، وبمجمل الأسئلة التي يفرضها عليه الواقع الذي يعيش فيه.

■*الزيدي يقسم علوم النقد إلى قسمين كبيرين: علوم النقد العامة وعلوم النقد الخاصة.

❑❑

❑ هوامش:

1-ابن خلدون (عبد الرحمن): المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط3، 1967، ص.1069

2-م. النويهي: ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، ط2، .1965

3-أ.الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط1955./5

4-عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، .1973

5-محمد مندور: الأدب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، ط2، 1957.

-عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط4، .1965

6-شكري الفيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، مكتبة الخانجي، .1953

7-توفيق الزيدي: تعليمية النقد، في مجلة: المجلة العربية للثقافة، ع32، س160 مارس 1997.

❑❑

تحوّلات المصائر
وتحوّلات الشعر

محمود زعرور

ارتبط اسم الشاعر "نظيم أبو حسان" منذ أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات بأوضاع ومواقف فلسطينية محددة.

وكانت تلك الأوضاع والمواقف تعبيراً عن حالة نضالية اتسمت بسمة راديكالية طليعية تساندها وحدة وطنية فلسطينية تتشكل وتتنامى، وقد جاءت في سياق تاريخي- سياسي عربي يدعم القضية الفلسطينية باعتبارها في مقدمة حركة التحرر الوطني العربية.

كما أن الوضع الدولي السائد آنذاك لعب دوراً كبيراً عن طريق الاعتراف بالشرعية النضالية، وكان إسهام الاتحاد السوفييتي السابق، والدول الاشتراكية الأخرى كالصين وفييتنام... الخ، مهماً في هذا المجال.

■*لم تكن مكانة المناضلين الفلسطينيين أقل من مكانة المناضلين العرب الآخرين فيما يخص القضية.

كان المصير الفلسطيني يصنعه المناضلون الفلسطينيون، ويشكل الثقافة الفلسطينية أدباء كبار من أمثال "غسان كنفاني" "جبرا إبراهيم جبرا" و "محمود درويش" و "سميح القاسم" و "أحمد دحبور".. الخ، ولم تكن مكانتهم في وجدان القارئ العربي مكانة "السياب" و "البياتي" و "أحمد عبد المعطي حجازي" و "صلاح عبد الصبور" و "أمل دنقل" و "شوقي بغدادي" الجندي" و "فايز خضور" و "محمد علي شمس الدين" وغيرهم.

في تلك الحقبة، كان الشعر العربي المعاصر يمضي نحو تحقيق مشروع الحداثة بآفاقها وتجلياتها المختلفة.

يقول محمد بنيس:

"اقتحم الشعر العربي مشروع حداثته في هذا العصر منذ مايقارب القرن وصاحب الاقتحام متاع معرفي منشبك وممارسات تنظيرية ونصية لها أمكنتها المتعددة، كما لها استراتيجياتها وبرامجها، متفاعلة مع الخارج النصي ومنفعلة به في آن" (1).

لقد خرج الشعر في تلك الفترة من طوق التقليدية والرومانسية، وتخلى على نحو ظاهر عن الإهاب الشكلاني واللفظي من جهة، وعن الفردانية والنخبوية من جهة أخرى، وشرع في صياغة علاقة متبدلة لمعادلة الفن والواقع.

في أواخر الستينيات بدأ الشاعر "نظيم أبو حسان" بنشر قصائده في الصحف والمجلات الأدبية كصوت شعري فلسطيني جديد يشارك مع شعراء آخرين صياغة موقف شعري تجاه مسائل وطنية وقومية وإنسانية، وفي الوقت ذاته يقدم إسهامه في بلورة المعادل الجمالي والفني للواقع.

وهذا التجسيد للمعادل الجمالي استند إلى مفاهيم أساسية للحداثة مثل مفهوم التقدم ومفهوم الحقيقة ومفهوم النبوة ومفهوم الخيال. وهي مفاهيم تقاطعت مع إبدالات النص الشعري كما يقول "محمد بنيس":

"تعرض النص وتنظيراته المتعاقبة في الشعر العربي الحديث لإبدالات منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر. وتنكتب هذه الإبدالات في تقاطع مع تأويلات مفاهيم الحداثة في شعرنا العربي وهي التقدم والحقيقة والنبوة والخيال"(2).

أصدر الشاعر "نظيم أبو حسان" أربع مجموعات شعرية(3)، كانت تجسيداً لمفاهيم الحداثة الشعرية في طريقها الطويل والمعقد، بدأها بمجموعته الأولى "الطريق إلى حيفا"(4) وصولاً إلى مجموعته الرابعة "داخلاً حالة الغيم"(5).

أستطيع تقسيم شعر الشاعر إلى مرحلتين:

■*من المفاهيم الأساسية للحداثة مثل مفهوم التقدم والحقيقة والنبوة والخيال.

-*المرحلة الأولى*: وتتمثل في المجموعتين الأولى والثانية، وهما:

"الطريق إلى حيفا" و "انتصار الياسمين"(6).

-*المرحلة الثانية*: وتتمثل في المجموعة الرابعة "داخلاً حالة الغيم".

في المرحلة الأولى التي تتمثل في المجموعة الأولى والثانية نجد جملة من المنظومات الأيديولوجية التي تحدد طبيعة الشعر، ودوره، والقضايا والمواقف والنماذج الجمالية التي يشتمل عليها النص الشعري، وكذلك الكيفيات والأشكال والأساليب المتبعة وفقاً لذاك المنطلق الأيديولوجي.

كان الشاعر "نظيم أبو حسان" ومع أغلبية شعراء مرحلته وجيله يصدرون عن عدة قراءات أو تفسيرات لتلك المنظومات الأيديولوجية، لكن ومهما تباينت هذه القراءات أو التفسيرات بشكل أو بآخر إلا أنها تشترك بقواسم رئيسية أو تقاطعات محددة.

لقد جرى الاعتقاد لفترة طويلة بمفهوم التقدم الخطي للتاريخ، وهو مفهوم أساسي من مفاهيم الحداثة، وعلى أساس هذا المفهوم تم النظر للواقع وللشعر بدون أي موقف نقدي أو مراجعة تحليلية لهما.

كذلك، ومن عدة استخلاصات ووصايا أيديولوجية جرى تقديم الحقيقة للقراء والجماهير، وهي إيحاءات زينها تأويل الواقع.

وبالطبع، لم يكن الأمر على هذا النحو التبسيطي كما أنه لم يكن معمماً على كل الشعراء، فقد اختلفت انطباعات النصوص الشعرية على تلك الترسيمات الأيديولوجية والسياسية بهذا الشكل أو ذاك، كما تباينت، كذلك، طرائق تمثل وتمثيل مفاهيم الحداثة الشعرية من شاعر لآخر، ومن فترة لأخرى عند الشاعر الواحد.

بالنسبة لقصائد المجموعة الأولى والثانية للشاعر "نظيم أبو حسان" نجد ملامح تلك الفترة برمتها، إن في الجانب الفكري والسياسي، وصدور أشعاره كنتاج له، ومن جهة أخرى في الجانب الجمالي والفني لصياغة مفاهيم الحداثة الشعرية.

يقول "نظيم أبو حسان" في قصيدة له بعنوان "كلمة في عرس غسان":

"غسان يا مشوارنا البعيد
يا راية يقظى
على مداخل المدن
لن ينتهي -بموتك المغامر-
غناؤنا لكوكب الرماد
والحنين
واللهب
والثورة التي كتبتها
بالحبر والأعصاب والأسى
لن تنتهي
فأنت زارع الشموس في حواسنا
وأنت صوتنا الكبير للوطن"(7).

■ ****من الطريق إلى حيفا وصولاً إلى داخلاً في حالة الغيم يتحرك الشاعر نظيم أبو حسان.***

أستطيع القول، هنا، إن قصيدة "كلمة في عرس غسان" تقدم لنا تجسيداً جمالياً وفنياً لمفاهيم الحداثة الشعرية الأربعة، مجتمعة، وهي مفاهيم التقدم والحقيقة والنبوة والخيال.

بالنسبة لمفهوم التقدم نراه يتحدد في الأسلوب المتبدل لشعر الرثاء، ولطريقة النظر إلى الشخص المرثي، موضوع القصيدة، وهو هنا الشهيد الأديب "غسان كنفاني".

في شعرنا القديم، كان الرثاء أشبه ببكائيات دامية، وكان الشاعر يرى في غياب الشخص المرثي توقفاً لدورة الحياة، فقانون الطبيعة يختل، ومنطلق الأشياء يتداعى، ويسهم بهذا التأثير الطابع الخاص لمفردات القصيدة، ونوع الوزن الشعري، والقافية الملائمة.. الخ.

أما هنا، فقد قدم الشاعر "نظيم أبو حسان" فهماً واقعياً متقدماً في رثائه للشهيد "كنفاني"، وكان سبباً لدوره النضالي، وللظروف المحيطة بهذا الدور، وغيابه، وإنْ كان مؤثراً، فهو لن يوقف المسيرة، ولن يحل اليأس في النفوس المفجوعة، لأنه سيبقى راية مرفوعة، ومنارة هادية.

والتاريخ هكذا، يمضي إلى الأمام دائماً، وصنّاع التاريخ هم الأبطال والشهداء الذين يقودون الثورات إلى منتهاها الحتمي والطبيعي، ومادام الفلسطينيون يمتلكون حقاً تاريخياً فعودة هذا الحق لهم مسألة أكيدة.

وبالطبع، فإن ظروف الصراع العربي- الصهيوني المعقدة أضفت على القضية الفلسطينية أبعاداً متعددة، وعناصر استثنائية طوّحت بقسط كبير من مفهوم التقدم، ومفهوم الحقيقة، وعطّلت -ولاسيما إلى وقتنا الراهن ولاندري إلى متى سيستمر ذلك- قانونية الاعتماد وشرعيته على الحق التاريخي في ظل اختلال أكيد لميزان القوى الحاصل جراء انقسامات الفلسطينيين، والضعف العربي، والدعم غير المحدود للاحتلال الصهيوني الاستيطاني من الغرب الامبريالي، ولاسيما الأمريكي بعد تسيّده العالم كقطب وحيد.

ومفهوم النبوة ليس ببعيد الصلة عن مفهوم التقدم ومفهوم الحقيقة، وتجلى في هذه القصيدة بمسحة التفاؤل بالرغم من الحدث الفاجع (لن ينتهي غناؤنا، والثورة التي كتبتها لن تنتهي، فأنت زارع الشموس في حواسنا)، وهو تفاؤل مبني على احتضان الجماعة لقيم الشهيد، وإصرارها على متابعة مسيرته (يا راية يقظى على مداخل المدن، وأنت صوتنا الكبير للوطن).

وقد نهض الخيال على عدة دعائم، منها الصورة (فأنت زارع الشموس في حواسنا)، والرمز (ياراية...)، والحلم (لن ينتهي غناؤنا، وأنت صوتنا الكبير للوطن).

ولقد حمل الخيال وظيفة تنويرية عبر الحض على اليقظة، التي من شأنها الإعلاء من سلاح الوعي أو الحقيقة (فأنت زارع الشموس في حواسنا).

واستمراراً من الشاعر على تأكيد مفهوم التقدم ومفهوم الحقيقة يقول في قصيدته "الطريق إلى حيفا":

"ها أنا قادم
والتراب الذي
يقطر الدمع من مقلتيه
دليلي..."(8).

■*الشاعر ومعه أغلبية شعراء مرحلته يصدرون عن قراءات أو تفسيرات لبعض المنظومات الأيديولوجية.

ويتجسد مفهوم التقدم هنا جمالياً عبر التقاط الحافز، وقد تحدد لدى الشاعر بوجع الأرض وحزن المدن وهي تبكي أبناءها، وكان هذا التجسيد بناء بالصورة (والتراب الذي يقطر الدمع من مقلتيه)، وهذه الصورة بالرغم من كونها إحالة للأرض إلا أنها حمّلت بالبعد الإنساني، وأنسنة الطبيعة والأشياء من ثمرات الحداثة الشعرية العربية.

إن هذا المدخل الفني سيوطئ السبيل لحتمية العودة، فالرباط كبير بين الجماعة، وبين الأرض، وهي ليست كأي أرض أخرى.

إن هذه الصفة التبادلية بين منطق الوطن، ومنطق الجماعة، يحيل على مسألة التماهي، فكما يدعو الوطن أبناءه بالدمع الحارق، كذلك يتطلع الأبناء إلى العودة بالبذل أيضاً، وقد لايكون البذل دمعاً، بل دماً وروحاً.

ويقطع الشاعر خطوة كبيرة على طريق تأكيد مفهوم التقدم، شعرياً وجمالياً، بالانتقال من تصوير الوطن عبر أنسنته، وأثر النوستالجيا في العودة إليه، إلى تصوير الوطن كنضال لايهدأ. وكلحظة أخرى مغايرة، وكحالة بديلة:

"غزة...
هذا الجوع الزاحف
هذا الموت المتربص في الساحات
وفي الأقبية
وفي الميدان
لتفجير الصمت الخائف

غزة..

هذا الزمن الآخر

في الإنسان"(9).

ومثلما حالة حيفا، وغزة، تنهض عكا أيضاً، مثل حلم، أو امرأة، منذورة للخصب والعطاء:

"لاتزعجوا الحلم الذي يأتي

عكا الحبيبة مقبلة

دمها يسافر في الربيع

وفي الشتاء

يصير أجمل قنبلة"(10).

ومثلما يحتفي الشاعر بالشهيد "غسان كنفاني" في المجموعة الأولى، يحتفي بالشهيدة "دلال المغربي" في المجموعة الثانية، ودائماً عبر الارتباط بالوطن كصورة مغايرة:

"حين احترق التاريخ

وألقى أوراقاً هائمة

فوق الليل اليابس

خرجتْ من عمق زمان الموت

.... دلال...

خرجتْ تلبس قامة حيفا"(11)

■ *غسان يامشوارنا البعيد ياراية يقظى على مداخل المدن.

مرة أخرى أقوال بأن الشاعر "نظيم أبو حسان" يمضي بعيداً في امتلاك مفهوم التقدم، هذا الأس الكيميائي العجيب الذي يحيل الأشياء إلى إبدالات مستمرة كما يقول "محمد بنيس".

المقصود هنا هو حضور مبدأ الانزياح، وعلى سبيل المثال، لقد دققت النظر في مفردة الموت كما استخدمها الشاعر، وفي كل المرات أجدها تحيل على نقيضها، أعني الحياة.

لقد عبرَتْ "دلال" لحظة الموت العربي، وزمن الهزيمة التي استوطن النفس إلى لحظة موت آخر، إلى برهة نضالية ومضتْ إلى ضفتها الأخرى، أعني الشهادة.. والبقاء خالدة وحية في ضمير الكفاح الذي يحتفظ بذاكرته بالقامات العالية التي لاتقبل الانحناء، وماهي القامات التي تظل أسمى من قامة حيفا سوى قامة "دلال" نفسها، وتلك منزلة لم تبلغها إلا بعدما قدّمت روحها برهاناً على القيم والمثل.

وكما يطوّر الشاعر مفهوم التقدّم، بإبدالاته المستمرة حداثياً، نراه، كذلك، يعلي من شأن الخيال الشعري، ويجدد الاشتغال فيه، وتطويره ليبلغ معه الدرجات القصوى في الرهافة الفنية، يقول في قصيدة "أنوي لعينيك والناصرة":

"أخاف عليك...

فأحمل قمري...

وأزنّر فيه الجرح وأردم همّي

لأعود بوهجك أتجدد نجماً

وخلاصة حب

تتكسر أمواج البرد عليك

تنامين بلا ترجيع

ويلقاك في الدم نزف الضياء

فأنوي لعينيك والناصرة

وآتيك...

والرمح في الخاصرة"(12).

ولا يحدد توهج الخيال ومعناه، بل ووظيفته إلا الاشتغال، كذلك، على التراكيب اللغوية (مفردات، جمل،...) والنحوية والصرفية (ضمائر، أفعال،...)، وتلك العلاقات القائمة بينها وبين الطاقة التخييلية.

لنلاحظ هذه العلاقة:

أخاف عليك...

فأحمل قمري...

وأزنر الجرح وأردم همي

■*مفهوم التقدم نراه يتحدد في الأسلوب المتبدل لشعر الرثاء.

عندما يخاف الراوي –وقد يكون هنا الشاعر– يرد على هذا الخوف ويواجهه بقوة مغايرة: فأحمل قمري، والقمر نور هادٍ لمن يضلّ، وضوء كاشف لمناطق العتمة، في النفس وفي الروح، ويصل الشاعر درجة الخلق والابتكار عندما يصنع للقمر وظيفة جديدة بقوله: وأزنر فيه الجرح.

وفي السطر الرابع نضع يدنا على تحديد لذاك القمر عندما يقول: لأعود بوهجك أتجدد نجماً.

إذن، لم يحمل الراوي إلا صورة الناصرة، وطنه القمري، وبذا غدا نجماً إلى جوارها، فتقوى عزيمته، ويتجدد انتماء وحباً.

إن التبدلات النحوية من المخاطب إلى ياء المتكلم:

أخاف عليك...

فأحمل قمري...

ستجعل من طاقة التخييل المتجسدة "وأزنر فيه الجرح.."

"الأفكار مبذولة في الطرقات". لكن الشاعر المجدد هو الذي يمنح الأفكار والمعاني حياة أخرى بتلك العلاقات الفنية التي ينسجها حول جسد المعنى.

مرة أخرى تكون التبدلات اللغوية والنحوية مبدأ حاسماً وفاعلاً يبرز طاقة التخييل الفني: "تتكسر، تنامين، فأنوي، وآتيك".

إن ما رأيناه في المرحلة الأولى لدى الشاعر تجليات محددة لمفاهيم الحداثة الشعرية حول التقدم والحقيقة والنبوة والخيال، وكانت القصيدة إحالة للخارجي وتعبيراً عنه، عبر وحدة منجدلة بين الفني والموضوعي، ولأن الأمر هكذا قارب الشاعر جماليات مخصوصة، وآفاق أسلوبية ولغوية، رفعت من شأن التوصيل وهو مبدأ من أهم مبادئ الرسالة الشعرية في الستينيات والسبعينيات.

غير أن المرحلة الثانية للشاعر كانت مغايرة، بل وأكاد أقول بأنها كانت نقيضة للمرحلة الأولى.

كان الشاعر في المرحلة الأولى يقدم تعبيراته حيال الخارج "تعليق على حدث، أو خبر..."، أي أن شعره يندرج في إطار الخطاب التعبيري، بينما كان في المرحلة الثانية رؤيوياً، أي أنه انتقل من التعبير إلى الرؤيا.

وكان لهذا الانتقال أدواته ونتائجه.

يقول في مجموعته الرابعة، ومن قصيدة له بعنوان "مهرة نافرة":

"توسدتُ بهجة حلمي ونمت

فكيف أفقت على

غيمة من ذهول"(13)

إذن، الديوان دخول في الحلم، ومقاربة للمذهل والعجائبي، وهي مقاربة توفرها رؤية للواقع عبر رؤيا الشعر.

فماذا رأى الشاعر؟

> ■*صناع التاريخ هم الأبطال والشهداء الذين يقودون الثورات إلى منتهاها الحتمي.

لقد رأى الشاعر الوحدة والاغتراب:

"كفّاي موحشتان

والفضاء رصاصي"(14).

ورأي أيضاً تحولات المصير، والنضال، وحلم العودة، وتلك الحقائق التي بدت بمسلمات، كل ذلك تبدد أو كاد:

"حين تدخلين قوس قزح

من بوابة النشيد

ترين العالم يأخذ شكل

سراج مطفأ"(15)

كان يكفي في الماضي أن تحتضن الجماعة سلاحاً ونشيداً، لتجسد حقها التاريخي المشروع، أما اليوم فالعالم كله يغدو سراجاً مطفأ، ولعمري إنه اليأس الذي يغذيه الواقع، وتستخلصه الرؤيا.

إن الشاعر أمين لرؤياه، ولم يرغب في تقديم التفاؤل المجاني والوهمي المعاند لطبيعة الواقع وما أفرزه من تحولات رسمت هذا المآل.

ويقيم الشاعر صياغة لحالة التماهي التام بين المرأة وبين الوطن، وبين المرأة وبين الشاعر، وبين المرأة والشاعر وبين الوطن، على خلفية هذا اليأس، والتوحد مع الخسارة:

1- "وأنا أدخل غبش الألوان

أدخل قوس قزح

من بوابة النشيد"(16).

2- "حين تدخلين قوس قزح

من بوابة الطفولة

ترين العالم يأخذ شكل أغنية"(17).

3- "وأنت الصوت

وأنا الحنجرة المعبأة

باحتمالات المطر"(18).

إذن كان النشيد خادعاً، والاستمرار به إلى الآن، خادع أيضاً، والانطلاق منه وعبره لن يجلب سوى الخيبة، لكن الأمل معقود بالأجيال القادمة التي ستبقي جذوة الصراع متقدة.

> ■*ما دام الفلسطينيون يمتلكون حقاً تاريخياً فعودة هذا الحق لهم مسألة أكيدة.

التحول من ضلال الراهن مرتبط بإعداد المستقبل على نحو مختلف، فبوابة الطفولة ستمنح العالم أغنيتها القادمة.

قدم الشاعر في المرحلة الأولى سطوع الحقيقة ومصداقيتها، واليوم يعيد حسابات مع تلك الحقيقة:

ي الحقيقة مذهل

ي حزني على الشواطئ

بل

م صيف روحي"(19).

الشاعر الأصيل هو الشاعر الصادق مع نفسه، ومع واقعه، ومع رسالة الشعر، ولهذا لم يتوقف الشاعر "نظيم أبو ... فضح زمن الخديعة، والتخلي عن الجماعة، وواقع الانقسامات والتشتت، كلها عناصر تغذي أكثر فأكثر الضعف الفلسطيني ليصبح أكثر ضعفاً، والضعف العربي ليغدو أكثر وهناً:

"وقتلت مرات

وما بكت الأحبة فوق تابوتي

فلا تدعي القذى

يغتال شيئاً من حنينك

أو حنيني"(20).

لكن الشاعر لا يغادر هذا الديوان "داخلاً حالة الغيم"، دون تقديم وصاياه ونبوءاته، وهي نتائج لتلك الرؤيا التي تحدثت عنها وأنا أفتتح الحديث عن المرحلة الثانية للشاعر، وبذا يدخل الشاعر رؤيا الاختلاف السلبي التي تبدو في أصل كل نشاط رمزي كما تقول "جوليا كريسطيفا":

"إن العملية المنطقية.. النفي، التي تبدو في أصل كل نشاط رمزي (بما أنها في أساس الاختلاف والإخلاف diffrenciation)، هي العصب الأساسي الذي يتمفصل فيه الاشتغال الرمزي"(21).

إن الشاعر ينفي الظاهر في اللغة. واللغة تنفي المفردة بوساطة الإزاحة أو الانزياح، والانزياح ينفي المظهر المباشر للمعنى ليبقيه في طبقات رمزية عميقة الغور:

"ونكتب أحلامنا حول الشواهد

أحلامنا المقبلات

توزعها الريح حول النوافذ

من شاطئ البحر

حتى انكسار الغيوم

ومن باب عكا

إلى صدر كل التخوم

زمان عجيب

يلعلع بالصمت فوق الرؤوس التي

أثقلتها العواصف"(22).

■ ***مفهوم النبوة ليس ببعيد عن مفهوم التقدم ومفهوم الحقيقة.**

لابدّ من الحلم، لكن الحلم كما قلت سابقاً موكول ببناء المستقبل، وصناعة الأجيال القادمة التي ستحوّل علامات ال... إشارات للحياة. فلا أمل بهذا الزمان العجيب.

في الستينيات وفي السبعينيات كان الزمن يلعلع بالحقيقة، أما اليوم فهو مسوّر بالصمت، والصمت حين يلعلع ويحكي، وما أبلغ حديث الصمت!!

تلك هي مقاربة لبعض تحولات المصائر، ولبعض تحولات الشعر كما رأينا عند الشاعر "نظيم أبو حسان"، الذي واحد من شعراء الحداثة الشعرية العربية بتبدلاتها وتحولاتها، وخاصة في مرحلته الشعرية الثانية عبر مجموعته الرابعة "دا. الغيم" التي أكدت على تجديده الفني المتجسد بالخطاب الشعري الرؤيوي، وقد اشتمل على اشتغالات تطويرية لمفاهيم محدد

❑

❑ هوامش:

1-بنيس، محمد: "الشعر العربي الحديث. بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة"- دار توبقال، الدار البيضاء. ط1991/1. ص(133).

2-المرجع السابق، ص(135).

3-لم أتطرق هنا إلى مجموعة الشاعر الثالثة "أغاني وجع الأزهار" لعدم تمكني من العثور على نسخة منها، ومن الجدير بالذكر أن الشاعر نفسه لايمتلك نسخة من هذه المجموعة.
4-أبو حسان، نظيم -"الطريق إلى حيفا"- نشر بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب. مطبعة الشرق، حلب.
5-أبو حسان، نظيم -"داخلاً حالة الغيم"- اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995
6-أبو حسان، نظيم -"انتصار الياسمين"- دار الجليل، دمشق .1983
7-الطريق إلى حيفا، ص(8-9).
8-المصدر السابق، ص(8).
9-المصدر السابق، ص(26).
10-المصدر السابق، ص(56).
11-انتصار الياسمين، ص(33).
12-المصدر السابق، ص(50).
13-داخلاً حالة الغيم، ص(20).
14-المصدر السابق، ص(51-52).
15-المصدر السابق، ص(53).
16-المصدر السابق، ص(52).
17-المصدر السابق، ص(54).
18-المصدر السابق، ص(55).
19-المصدر السابق، ص(66).
20-المصدر السابق، ص(14).
21-كريستيفا، جوليا -"علم النص"- ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. ط1. دار توبقال، الدار البيضاء 1991. ص(73).
22-داخلاً حالة الغيم، ص(71).

❑❑❑

-قصيدة النثر-
"صوت الشاعر أم صوت اللغة"

عبد الستّار جبر الأسدي

لم يحصل في تاريخ الأدب واللغة منذ نشوئهما أن وجدَ الشاعر نفسهُ يمتلك قدراً واسعاً جداً من الحرية في التعامل مع الشعر والنثر في كتابة حديثة استطاعت أن توّحد بينهما وتدعّي لنفسها الحق في أن تكون ابناً شرعياً لهما. معتبرةً كونها نتاج تمازجهما وتزاوجهما الذي طال انتظاره منذ أمد بعيد، لكنها في ذات الوقت لازالت تتناوشها الاتهامات والانتقادات ومحاولات اسقاطها والإطاحة بها من مكانها الذي تربعت عليه في الساحة الأدبية المعاصرة، حتى من الأوساط المُقرّبة لها التي شكّكت بهويتها الاصطلاحية معتبرةً تسميتها اصطلاحاً خاطئاً لا يستند إلى حقيقة منطقية ترفض الجمع بين نقيضين على مستوياتها البنيوية والشكلية كافة، وتعرّضتْ إلى أقصى درجات العداء بتصنيفها ضمن الأدب الفوضوي والتمردي لا الالتزامي، وبأنها لاتمثل خطأً منهجياً بكونها جنساً وشكلاً أدبياً مستقلاً، وقد ساهم تاريخ ولادتها ودعاة مؤسسيها وممن استخدمها حقلاً لتجاربه الواعية واللاواعية من المذاهب والتيارات المختلفة في إعطائها هذا الطابع المُتّسم باللاشكلانية الاعتباطية وبالقصدية المشوشة، ومن المؤكد أن نقطة التعارض والاختلاف ومثار الجدل القائم تتصّب حول عملية الاتحاد والاتصال الجديدة بين الشعر والنثر وانسلاخ هويتهما الجنسيتين ودمجهما في هوية معاصرة غير محددة ومكتملة الملامح والمعالم بعد، فمن السذاجة الرؤيوية أن الاحتدام الجدلي حول المصطلح والتسمية فقط دون المساس بما حصل ويحصل في إطار وبوتقة تجارب الكتابة الحديثة، ضيّقنا التناول النقدي في دائرة المصطلح فإن أبسط محاولة لسيره تكشف لنا أنه يُخفي مسيرة نضال وصراع تاريخي ط خطيّن متوازيين التقيا أخيراً في نقطة تقاطع مشتركة بينهما، ولم يأتِ هذا اللقاء من سهولة المحاولة والصدفة التجريبية لأن قدّم كلاً منهما تنازلات باهظة الثمن في سبيل الوصول إلى هذا التماس الموّحد، ولكن من دفع المزيد من التنازلات، المستفيد الأكبر منها؟ الشعر أم النثر؟؟...

> **■*الشاعر يفكر بأجزاء منفصلة وصور يشكلها التجاور أما التأثر فهو يعبِّر عن نفسه ويطور سلسلة الأفكار الموجودة فيه.**

إن أية قراءة موجزة في التاريخ الأدبي خصوصاً مسيرة الأجناس الأدبية وواقعها تفتح لنا أفقاً تصورياً واضحاً لحدود هذهِ الأجناس ومواقعها الجغرافية الملتصقة جداً ولكن غير المداخلة بحرية كاملة مع بعضها حتى وإن اشتركت في بعض الشكلية لكنها تظل محتفظة بكيان بنيوي خاص يُميّزها عن غيرها، وكان النقد الأدبي يلعب دروا حاسماً لكونهِ الحاكم الفا... الأجناس والمُصنّف

الأساسي لهوياتها الأدبية، وساعد دعاة كل جنس (من يكتبون فيهِ أو من نقاده) في تعزيز ورسم اختلافات معاكسة لغيرهِ من الأجناس تفصلهُ وترفع من شأنه عنها، وشهدت الساحة الأدبية التمايز الحاد لأصحاب كلٍ من الشعر والنثر إلى الدرجة التي جعلت منهما نقيضين لايجتمعان، ومتوزايين يستحيل التقائهما، فعمّقت من هوة اتصالهما وعزلت بعضهما عن بعض بتبريرات أيديولوجية وأسلوبية وشكلية وعاطفية، وقدّموا جداول إحصائية تُعيّن نقاط الاختلاف الغالبة على نقاط التشابه القليلة بينهما، وكثرت محاولات الفصل والتمييز العنصري بينهما باختلاف زوايا تناولهم للموضوع والنظر إلى كل جانب برؤية محددة، فمنظور التواصل والتلقي يرى أن الفرق بين الشعر والنثر يكمن في أن لغة النثر تثير وتكيّف نشاط المتلقي، أما لغة الشعر فتهدئ وتوّقف هذا النشاط(1)، ويرى المنظور الخارجي الآخر أن مصدر لغة النثر هي العقل، والعاطفة هي لغة الشعر، فالنثر ينقل الأفكار أما الشعر فيتصدى للمشاعر(2)، فريفردي يقول: "الشاعر يفكر بأجزاء منفصلة وصور يشكلها التجاور، أما الناثر فهو يُعبر عن نفسهِ ويطور سلسلة من الأفكار الموجودة فيهِ، إنهُ ينشر والشاعر يقرب"(3)، ولهذا الأمر أشار من قبل الفيلسوف الفرنسي فولتير مُقترباً

> **■*ماهو مستقبل شعر تستحوذ عليه الفوضوية ويهيمن عليه النثر أكثر فأكثر؟**

إلى الطبيعة الداخلية لكل من هذين الجنسين مركزاً على الصياغة الصورية المنتشية لدى أحدهما والمجدية لدى الآخر قائلاً: "الشعر وقع صورة متألقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر"(4)، وتعمّق المنظور الداخلي لدى النقاد برؤيا أكثر تحديداً تتعلق بالتقنية الشكلية والأسلوبية لكلا الجنسين معتبرين أن الشعر يتميّز شكلياً أكثر من النثر لكونهِ تركيبياً لا تحليلياً كما هو حال النثر(5) الذي تمتاز عبارتهُ بالاقتصاد والقصدية المباشرة وجملهُ تقريرية، فحتى جاكوبسون يؤكد أن الشعر يتمحور على الاستعارة كتقنية أسلوبية بينما يتخصص الأسلوب النثري بالكناية(6)، كل هذهِ المحاولات الساعية إلى زرع المسافات الشاسعة بين الشعر والنثر تصبح في كفة إزاء كفة أخرى تعاملت معهما إن لم نقل بروح الحياد فبدوافع الرؤيا المستقبلية لآفاق إقامة علاقة مشتركة تعاونية وموّحدة بينهما، هذهِ الكفة التي تكلّلت جهودها بالإثمار تفتح لنا عودة متواضعة إلى تضاريس التاريخ الأدبي المدى الذي يتيح لنا تتبع مساراتها وتطوّر تصوراتها النقدية، فقد لاحظ أرسطو أنهُ من الممكن أن يتوافر للنثر إيقاعٌ مشابه للإيقاع الشعري، ففتح المجال لمقاربة أسلوبية ضمن حدود شكلية متعارف عليها لم يجرؤ أحد على تجاوزها، حتى إنهُ فصل النظم عن الشعر داخل الأطر التقليدية للشعر نفسه، معتبراً أن كل نظم يخلو من ثلاثة عناصر أساسية لايدخل في نطاق الشعر والتي اعتبرها الركائز الأساسية في بنية الشعر وهي: 1-الإيحاء. 2-التعبير. 3-التصوير(7). وفي انتقالة تاريخية وحضارية من الإغريق إلى العرب نجد أن المؤشرات تنطلق صوب الوقائع الأدبية في العصور المبكرة من الأدب العربي التي تجلّت في الاحتواءات النظمية للنثر العربي بإقامة شبكة المنظومات الشعرية للعلوم وقواعد اللغة وأسس البلاغة والنحو وقصص كليلة ودمنة وغيرها، أوضحت لنا مدى التداخل والتعاشق بين الشعر والنثر العربيين، غير أن مؤسسة النقد العربي لم تكرّس جهودها في هذا الاتجاه بل اعتبرتهُ من باب /علم الشعراء وشعر العلماء/(8) "، وكان قد حدث ماهو أهم فقد قفزت ضروب التخيل والمجاز من حصنهما المقدّس (الشعر) وسقطا في أحضان الرسائل والخطابة فأصبحتا على مقربة من الشعر لايفرقها عنهُ سوى الوزن، وقد كان هذا الأخير هو الحد الفاصل بين الشعر والنثر عند العرب(9)، بالرغم من أن النثر العربي كان مقتصراً في أغلبهِ في الإدارة والدواوين والترجمة(10)، فأهلمهُ النقد العربي على مستوى التنظير والاهتمام مثلما حظي بهما الشعر، حتى جاء حامل لوائه والصوت المدافع عنه والمُعلي من شأنهِ وقيمتهِ (أبو حيان التوحيدي) الذي مهّد تنظيرياً كما أرى لاختصار المسافات بل وإلغائها تقريباً بين الشعر والنثر في مقولتهِ: "أحسن الكلام ماقامت صورتهُ بين نظم كأنهُ نثر ونثر كأنهُ نظم" (11): فقد كشفت عن محور التمفصل ونقطة التشارك بينهما وهو الصياغة الصورية، مع احتفاظ كل منهما بشكلهِ التقليدي، وفي مسيرة الأدب الأوربي يرى ناقد غربي أن القرن السابع عشر يشكل مرحلةِ انتقالية وانعطافية في الاتجاه الشعري الذي أخذ يقترب من النثر(12)، على عكس ماكان عليه الحال بالنسبة للنثر العربي الذي قام بدور فعال في طموحهِ إلى الاقتراب من الشعر والصعود والارتقاء إليه، فالبنية الحركية لكلا الشعر والنثر في تاريخين وحضارتين متباعدتين بين الأدب العربي والأدب الأوربي تسير في الترسيمة الآتية:

الشعر/ الأوربي	الشعر/العربي
↓	↑
النثر	النثر

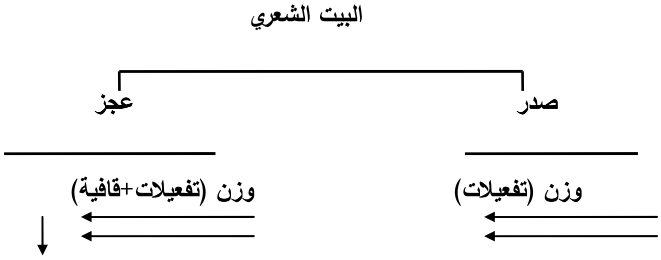
حيث الحركة الشكلية والتقنية في الأدب الأوربي من الأعلى إلى الأسفل بينما هي في الثانية من أسفل إلى أعلى، وبعد قرنٍ تالٍ تأكدت حرية الشعر في التعامل مع نفسه ومع النثر تحديداً منذ عام 1886 كما ترى سوزان بيرنار مُعلنةً تخلّص الشعر من شكل ثابت يرتبط بهِ(13)، وبالذات الشعر الفرنسي حيث دعا بيرس وآخرون معهُ إلى ضرورة دمج الوسائل التقنية والشكلية لكل من الشعر والنثر مع بعضهما البعض(14)، وطالب أصحاب المدرسة الرمزية بردم الفجوة الشكلية بين النثر والشعر لأنهُ كما يعتقدون أن الاختلاف بينهما هو في الدرجة لا في الطبيعة(15)، غير أن أبرز ممثليهم مورياس كان يرى أن "النثر يتطور في اتجاه مماثل لاتجاه الشعر" (16)، معيداً ذاكرتنا القرائية إلى الترسيمة السابقة التي عكست مسيرة الشعر الأوربي ودوره لأكثر فعالية من النثر في مسألة المقاربة الشكلية بينهما، ومُدلّلاً لنا بصورة أكثر وضوحاً إلى المبادرات المتبادلة من كلا الجانبين في الوصول إلى نتائج أكثر إثماراً بسبب اتصالهما وتمازج طبيعتهما مع بعض، وقد بدأ مؤخراً لدى الكثير من النقاد الغربيين أن المؤشر الأدبي يميل لصالح النثر لأسباب خارجية وليست تقنية، حيث يعتبرونهُ الشكل الملائم حالياً لفهم الحياة اليومية واستيعاب اضطراباتها، ولكونه كذلك فهو الأسلوب المُستعمل في اللغة المحكية اليومية(17)، وكأنهُ لغة العصر، إلى الدرجة التي تساءل فيها بعض النقاد بقلق بالغ مُستفهِماً ومُشكّكاً بتشاؤم: "ماهو مستقبل شعر تستحوذ عليهِ الفوضوية ويهيمن عليه النثر أكثر فأكثر"

■*تغليب النظام الإيقاعي اللغوي خشية الانحراف بالإيقاع إلى مايخرج به عن إطار الاستجابة العامة للمتلقي.

(18)، إن هذا الممكن الشكلي والتجريبي بين الأجناس الأدبية بين الشعر والنثر وقبول كل منهما لمشابهة الآخر، هيّأ لولادة قصيدة النثر باعتبارها كما تقول بيرنار "أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي"(19)، وليس فقط كما قالت فهي نتاج إلغاء الحدود والفواصل الموروثة من الأشكال التقليدية، وهي بقدر كونها تمرداً فإنها كتابة جديدة أكثر حرية وذات أفق أكثر سعة في احتضان تجارب غير مقيدة تحوز لنفسها أكبر قدر من التعبير والممارسة والتكنيك، وليست قصيدة النثر خاتمة المطاف لمسيرة النثر بل ذروة اتصالهما، ولم تستنفد بعد تجاربها وممارستها لإرساء أشكال أكثر تطوراً ورُقياً في مسيرتها الجديدة. إن استنتاجاً أولياً لعرضنا الآنف يكشف عن قائمة حساب بقيمة التنازلات التي تعرّض لها أحد الطرفين أكثر من زميلهِ، والمكاسب التي حظي بها بالمقابل واحدٌ منهما دون الآخر، ولكن بدون الدخول في تفصيلات رياضية وإحصائية، نجد أن المستفيد الأكبر من هذا

الاتصال هو النثر، لأنهُ على الأقل لم يخسر أعشار ماقدّمهُ الشعر من تنازلات كبيرة على مستوى الشكل والبنية، لصالح هذا الزواج الأدبي، قدّم قافيتهُ على طبق من ذهب ثم شكلهُ الشطري وأخيراً تخلى عن عموده الفقري (الوزن)، فما الذي خسرهُ النثر؟ وتنازل عنهُ من ممتلكاتهِ الخاصة؟؟، إنهُ الرابح الأكبر من هذهِ الصفقة، لكن الشعر لم يكن ذليل هذا الزواج والمُفلس المسكين بل بدونهِ لم يكن ليتم عقد كهذا، بل ليس لهُ طعم وقيمة ومستوى أدبي بدونهِ، لنقل إن النثر لوحة فارغة أو مشوّهة يملأها الشعر بُعداً جمالياً لاغنى عنهُ، إن وجوده ضرورة جمالية، وتخلّصهُ من أغلالهِ وقيوده الشكلية منحتهُ حرية أوسع في الطيران والتحليق إلى أبعد المديات وأقصاها في التعبير والصياغة واكتساب أشكالٍ غير مطروقة سابقاً، فكانت قصيدة النثر إطاراً شفافاً وعنواناً وتجسيداً لهذهِ الحرية....

(2).... ركزت القصيدة العربية الكلاسيكية على مفاهيم شكلية صارمة تمحورت في عناصر بنيتها الكلية، فعلى مستوى النظم تمثلت في وحدتِه الموسيقية وهي الوزن مشددة على التقيد بهِ، وفي ختام وحدتهِ الإيقاعية وهي القافية منادية بعدم الخروج عليها، وعلى المستوى الكتابي تأطرت بنظام الشطرين وحرصت على أن يكون هو شكلها الثابت الذي يجب أن لايتغيّر، وقد ساعد إلقاء البيت الشعري المُجزّأ إلى وحدتين إيقاعيتين شفاهاً على إرساء هذا الشكل التقليدي، وفي الترسيمة التالية نرى التركيب الطبقي الأفقي والعمودي لبنية البيت الشعري العربي :



■*شهد التاريخ الأدبي محاولات محدودة في تغيير بعض الأطر الشكلية بالنسبة للقافية.

ويمثل الصدر والعجز نصفا البيت الشعري، حيث يتسق الوزن في الصدر مع نفسهِ مولداً إيقاعاً أولياً واستفتاحياً يتجه إلى العجز ليكمل إيقاعيتهُ العروضية متكرراً ولكن مربوطاً بخاتمة تتجه إلى التالي باستمرار وهي القافية لتكمل بناء القصيدة، فبناء القصيدة ومعماريتها يبدأ من رأسها من قمة هرمها (البيت الأول) ثم يكمل عضويتها مُستتبعاً إلى أسفل إلى نهاية قاعدتها (البيت الأخير)، وهذا هو قانون البنية الحركية لبيت الشعر العربي، بالرغم من أن النقد العربي الكلاسيكي كان يركز على جوهري الوزن والقافية في الشعر كبنية أسلوبية وليس على الشكل الشطري أو العمودي لأن الشعر العربي كان شعراً إنشادياً وليس كتابياً، فلو أنه كتب بشكل آخر مثل أن يكون العجز تحت الصدر في كتابة البيت الشعري كما درج عليه الشعر الحر لما كان هناك فرقاً خطيراً وأهمية يثار حولها جدل واسع، وقد توّلى النقد العربي مهمة المُربّي الصارم والمُعلّم الدقيق لكيان الشعر وأحواله، إلى الدرجة التي تحوّل فيها إلى مؤسسة تخصصّتْ تقريباً بالشعر وسنّت قوانين وأنظمة أخلاقية شديدة الطابع كلها تتعلق بالعملية الشعرية وفروعها الشكلية والموضوعية، كالابتعاد عن حوشي الكلام والاهتمام وحسن المعنى وسلاسة اللفظ وجودة السبك وغيرها من القيود الصارمة، فضيّق الخناق على الشعر وحُوصِر بحدود معيارية رسمتْ لهُ أنفاقاً أصبح من العسير عليه الخروج منها سالماً، ولم يكتفِ النقد العربي بتشريع هذهِ القوانين لتصبح أحكاماً نقدية ترفع

من شأن الشعر وتؤسس لهُ جمالية خاصة بتأليفهِ، بل حوّل هذهِ القوانين وغيرها من الإرشادات إلى تعاليم وطرق يتعين على من يرغب في قرض الشعر اتباعها، فحوّل الشعر إلى حرفة وصنعة أدبية حتى وإن كانت مكلفة وصعبة في شق طريقها إلا أنها

اتجهت بالشعر إلى منحى شكلي جاف فاقمَ من مستوى الوزن على حساب الصورة، وجعل من الشعر عملية مرتبطة بصياغات حِرفية أكثر مما هي إبداعية، فتسلّلت روح الشعر الشفافة من كثير من أبيات الشعر العربي تاركة إيّاها تتصف بطابع النظم فقط ولا تمتلك ميزات الجمالية الشعرية، وكثير من المحدثين يرون أن "العروض أساء إلى شعرنا بتقديمه الوزن على الشعر وجعل منهُ صناعة فانصرفت أكثر المواهب إلى قرض الشعر وأصبحنا نتراسل نظماً ونتصافح نظماً ونزوج أولادنا نظماً ونستقبل أصدقاءنا نظماً ونودعهم نظماً"(20)، وفي الجانب الغربي نادى الناقد "فنيلون" عام 1714 بضرورة "الفصل بين الشعر ومن نظم الشعر"(21)، إن هذا التضخيم في البُعد الموسيقي للشعر العربي والطغيان الحسي السماعي لهُ ولّد ظاهرة عروضية متفاوتة ولكن لها تأثيرها المعاكس على الصحة اللغوية للنحو العربي وهي الضرورة الشعرية التي عرّفها د.محمد فتوح بدقة: "تغليب للنظام الإيقاعي على النظام اللغوي (دلالة أو قاعدة) خشية الانحراف بالإيقاع إلى مايخرج بهِ عن إطار الاستجابة العامة للمتلقي"(22)، إنها أيضاً تحافظ على النسق الوزني على حساب النظام النحوي، وهي كما نرى يشير مصطلحها إلى دلالة أن الشعر يتفوق على اللغة ويُخضعها لطبولهِ الإيقاعية، بينما النظم بتردداتهِ النغمية هو الذي يكسر قواعد اللغة ويفرض عليها تغييراً هارمونياً ينسجم وينسحب مع توافقاتهِ، وظل النقد العربي على مدى طويل يسجن الشعر خلف قضبان الوزن والقافية، مُجمِعاً على تعريفهِ تقريباً بأنهُ كلام موزون ومقفى، وكأن الوزن والقافية هما جوهريهِ الأساسيين وبدونهما يغدو جنساً أدبياً آخر، غير أن بعض الأصوات خرجت عن ملأ النقد كالفيلسوف الفارابي تأثراً بالفلسفة اليونانية خصوصاً فلسفة أرسطو الذي كان يعتبر الشعر ليس وزناً وقافية وإنما أيضاً تخييلاً ومحاكاة، فهوّن الفارابي من قيمة الوزن رغم ضرورتهِ للشعر كما يرى ولكن ليس قياساً لمسألة المحاكاة التي عدّها قوام الشعر، والمحاكاة هي "الصياغة الجمالية الخاصة والمؤثرة للغة في الشعر"(23)، بينما ركّز ابن سينا على التخييل في تعريفه للشعر وتبعهُ القرطاجني في ذلك، هذا ماحدّدتهُ الفلسفة العربية من أُطر لتعريف الشعر، بينما تزعّم الجاحظ صوت النقد العربي المغاير مُسقطاً الوزن والقافية من تعريفه للشعر بقولهِ أن "الشعر صياغة وضرب من التصوير"(24)، وكان بعض النقاد على ضوء هذا يرون أن "الإيحاء والتصوير إذا انعدما في القصيدة صارت نظماً وفقدت روح الشعر وإنهما قد يوجدان في بعض فقرات النثر فتكون لهُ صنعة الشعر"(25)، إن احتكار الوزن والقافية للشعر الذي عانى منهما كثيراً لم يدم طويلاً، فهذا التكثيف العروضي ولّد خطأ معارضاً لهُ يطالب بحرية أكبر للشاعر تخلّصهُ ولو جزئياً من بعض القيود الشكلية التي أصبحت رتيبة الإيقاع والسماع ربما لتعوّد الأذن العربية والذائقة الفردية والجماعية عليها، وازدياد الرغبة في التجديد والتغيير والخروج على المُتّبع والسائد، ولم ينحصر هذا الأمر أو تتفرد بهِ الساحة الأدبية العربية فقط، ففضاء الأدب الغربي شهد سلسلة تغيرات، فهوغو أطلق بيان حرية الشعراء قائلاً: "سواء أكتب الشاعر شعراً أم نثراً فهو حر"(26)، ولم يكن هو السبّاق الأول لفتح الباب على مصراعيهِ أمام حرية التجريب والكتابة دون التقيّد بجنس أدبي معيّن، ورأى ستندال أن "وزن الشعر يحول دون استخدام الكلمة المحددة والتعبير المناسب"(27)، داعياً إلى التخلص من الوزن في الكتابة الشعرية فاسحاً المجال للتقارب الأسلوبي بين الشعر والنثر، وقبل هذين الروائيين الشاعرين هاجم فنيلون في القرن الثامن عشر حصن الشعر الآخر

(القافية): "نظمنا للشعر بالقافية يُخسِر أكثر مما يُربح: إنهُ يُخسِر كثيراً من التنوع والسهولة والتجانس"(28)، وتوالت الضربات تركيزاً على القافية، فالأب بريفو وضّح أن القافية غير جوهرية في الشعر بدليل نجاح بعض الترجمات المكتوبة بالنثر الشعري دون اللجوء إلى القافية وفيها مفاتن جمالية كثيرة(29)، وكانت الترجمة قد لعبت دوراً كبيراً في تبيان أن الوزن والقافية ليسا هما كل شيء في القصيدة وأن "اختيار الموضوع والغنائية والصور" ومايسميه ادغار آلان بو (وحدة الانطباع) هما "عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفية"(30)، وأن كان بعض النقاد قد حاول عزل الشعر المترجم مُصطلِحاً إياه بشعر الترجمة الذي لهُ خصوصية النقل من لغة إلى أخرى ومايستتبع ذلك من متغيرات كثيرة لاتتطابق مع النصوص الأصلية، لقد "أسقط حذف القافية حاجزاً آخر بين الشعر والنثر" كما ترى بيرنار، والتي ترى أيضاً بتوضيح أكثر "أن الشاعر يرفض وسائل الرقي الآلية جداً للشعر الموزون المقفى ويطلب مفاتن أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين الصوت والمعنى وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها"(31)، وشهد التاريخ الأدبي محاولات محدودة في تغيير بعض الأطر الشكلية بالنسبة للقافية والوزن، فمنها من سعت إلى نفي القافية والإبقاء على الوزن في العملية الشعرية ومنها من فعلت العكس، لكن أياً منهما لم يقم بما فعلتهُ قصيدة النثر الحديثة من الغاء كلا العنصرين من وجودها الشعري، الذي كان بهما يُميّز الشعر عن النثر قديماً، وكان هذا التفريق "شكلياً لايبين عن روح الشعر ولهذا تحدّثوا عن الشعر المنثور كأنهم أقرّوا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم"(32)، وقد كانت الأناشيد الرومانية غالباً مقطوعات نثرية مقفاة فقط "ذات جمل متساوية وجناس صوتي، وكانت قصائد لوكيليوس المعروفة باسم (الساتوراي) أقرب ماتكون إلى النثر حتى أن الشاعر نفسهُ سمّاها فيما بعد بـ (الأحاديث)"(33)، وفي شعرنا المعاصر حاول عبد الرحمن شكري والزهاوي وغيرهم التخلص من القافية مُبقين على الوزن في كتاباتهم الشعرية أو فيم أسموه

■*البنية الحركية لبيت الشعر الحر لاتنقسم إلى صدر وعجز ولا يختم عجزه بقافية موحدة ومتسلسلة.

بالشعر المرسل، وضمنهُ تتدرج محاولات "المهجريين والديوانيين والأبوللونيين في تطويع القالب الشعري وتليين أوزانه"(34)، وجاء الشعر الحر أو شعر التفعيلة كما يصطلحهُ البعض على أيدي السياب ومعاصريه ومعهم نازك الملائكة التي تلخّص الفلسفة الفنية للطريقة الجديدة للشعر الحر: "إنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الستة الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة الثابتة وإن كان المعنى الذي يريدهُ قد انتهى عند التفعيلة الرابعة بينما يمكّنهُ الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"(35)، والبنية الحركية لبيت الشعر الحر لاتنقسم إلى صدر وعجز ولا يختم عجزهِ بقافية موحدة ومتسلسلة فهو إن احتوى على قافية فهي متغيرة غير ثابتة، بل يعتمد البيت على جملة أو جُمل شعرية تتسق ضمن إيقاع تفعيلة معينة، ولم تنتهِ مسيرة تطور وتغير الشكل الشعري أو صراع الحرية والعبودية في الشعر إلى حدود الشعر الحر، فعلى يدي جبران خليل جبران وأبي شبكة تطور النثر الشعري متأثرين بقصائد بودلير النثرية وبرامبو، واصطلحوا على تسميتهِ بقصيدة النثر، التي لازال الكثير من النقاد والشعراء أنفسهم يرون أن هذا المصطلح يحمل تناقضات عديدة، ومن الخطأ استعمالهُ لوصف أشكال شعرية كهذهِ(36)، ووصل الحد في الرغبة إلى التغيير والتطلع إلى تجريب أنواع مغايرة ومختلفة حتى عن الأشكال الحديثة وليس التقليدية القديمة حد التطرف والشذوذ في بعض تجارب التيارات الحديثة كالدادائية فزعيمها تزارا ابتكر طريقة مستحدثة في كتابة قصيدة شعرية عن طريق "قطع كلمات من صحيفة ما وخلطها مع بعضها في كيس ثم إخراجها وترتيبها بعشوائية، وانتشر في فترتهِ مايُسمى بالشعر الملتقط و "تكرار الديباجات والعبارات

المبتذلة المستلة من الصحف والأحاديث العرضية والكتابة الآلية أي تفريغ محتويات الدماغ في الكتابة دونما تفكير مسبق أو قيود من أجل تبيان أنها تسهم في تفاهة الواقع"(37)، وربما ساهم التخلص من الوزن والقافية وتوفر قدر أكبر من الحرية لدى الشاعر بولادة سلوكات شاذة كهذه لم تستطع أن تؤسس لنفسها أبسط معايير الجمالية النقدية والشعرية على الأقل، وتجدر الإشارة إنه حتى بالنسبة لشعراء القرن العشرين الأكثر التزاماً بوحدة الإيقاع الشعري ونظمهِ فإن الرغبة في التغيير والخروج على المألوف قد طالت كتاباتهم ومنهم إليوت الذي دشّن 75 بيتاً من بين الـ 434 بيتاً من قصيدتهِ الطويلة (الأرض اليباب) في مداخلات شكلية متفرقة منها "اقتباس وترجمة ومحاكاة تهكمية و40 بيتاً منها مونولوجات مسرحية تلقى بصوت غير صوت الشاعر وبقية قصيدته مليئة بالإلماعات ذات المغزى"، أما زميلهُ باوند فلم ينح بعيداً عنهُ في قصيدة طويلة أيضاً لهُ (موبولي) حوالي 450 بيتاً، 60 منها اقتباسات أو ترجمات أو إلماعات لأعمال لاتينية وإغريقية وفرنسية إلى جانب الإنجليزية"(38)، لقد جعلوا من قصائدهم أشبه برقعة شطرنج ملأوا مربعاتها بأنماط شكلية مختلفة وظّفوها في لغة شعرية موّحدة،... لم تأخذ هذهِ المتغيرات في بنية الشعر والنثر على السواء خطاً مستقيماً في ولادتها وتأسيس أولى خطواتها، فمن الملاحظ من خلال القراءة التاريخية لنسق هذهِ المتغيرات في بنيتي الأدب العربي والغربي تحديداً، وحصراً لثلاثة أقطاب شكلية أخذت أهميتها ومركزيتها في لوحة التاريخ الأدبي والشعري خاصة من سلسلة هذهِ المتغيرات بغض النظر عن الدخول في معمعة جدلية حول سلامة مصطلحاتها والإجماع عليها، بل نتعامل مع ماشاع من تسمياتها وهي: 1- الشعر العمودي /الموزون والمقفى/. 2-الشعر الحر. 3-قصيدة النثر، فنسق هذهِ الأنماط الشكلية في بنية الشعر العربي تسير بالشكل التالي:

شعر عمودي   شعر حر   قصيدة نثر

أو بالمتوالية العددية التالية: 1- شعر عمودي. 2-شعر حر. 3- قصيدة نثر.

بينما يتغير هذا النسق في بنية الشعر الغربي بتغيير المواقع كالآتي:

شعر موزون ومقفى   قصيدة نثر   شعر حر.

أو حسابياً كسابقتها: 1- شعر موزون ومقفى. 2-قصيدة نثر. 3-شعر حر.

■مسيرة التطور كانت في الانتقال من الشعر العمودي إلى الحر ومن ثم إلى النثر الفني.

هذا التغيير في مستويات ومواقع هذهِ الأنماط الشعرية على خارطة التاريخ الأدبي لم تأخذ أسبقيتها النوعية فـ أخرى إلا انعكاساً دلالياً لدوافع التغيير والنزعة إلى الخروج على الأنماط الموروثة، ويبدو أن الرغبة في التجديد والبحث عن أشكال أكثر حرية كانت على أشدّها اندفاعاً في مسيرة الأدب الغربي الذي سبقت قصيدة النثر فيهِ الشعر الحر، بـ عنهُ في الأدب العربي لا لتدل على بطء مسيرتهِ التطورية بل لأنها انتهجت خطاً موزوناً في التغيير على مراحل متدرج للقافية في الشعر الحر ثم إلغاء الوزن والقافية في قصيدة النثر، ولكن على صعيد الأدب الغربي لايعني أن الشعر ا بزمام الأمور: فقصيدة النثر عادت بعدهُ للظهور وفسحت لنفسها مجالاً لمحاولات أكثر تطوراً ورُقيّاً من بداية نشوئها، ـير ـمعيـ الشعر الحر، وعموماً إن ظهور أي نمط شعري مغاير ومختلف أو مضاد لسابقهِ لايعني الغاءه أو محاولة دفنهِ في متاحف تاريخية أو تحويلهِ إلى إرث، فساحتنا الأدبية تشهد إبداعات مختلفة في هذهِ الأنماط التي تتعايش مع بعضها، لأنها استطاعت أن تثّبت

أقدامها في مسيرة التاريخ الأدبي، وتنتهج أشكالاً خاصة بما تتفرد بها عن غيرها، والإبداع الأدبي الأصيل لايحتكره نمط واحد، والجمالية الشعرية لاتقتصر على شكل معين...

(3).... إن مسيرة تطور قوالب وأشكال الأنماط الشعرية بالصورة التي اتخذتها في تاريخ الأدب العربي خاصةً أي بانتقالها من الشعر العمودي إلى الحر ثم إلى قصيدة النثر تباعاً، تتيح لنا تأويلاً نقدياً لسيرورة العمل الشعري التي تحدث في كل منها، أي أثناء ولادة وإنتاج قصائد كل من هذهِ الأنماط، وتنحصر هذهِ السيرورة بين قطبين أساسيين في إنتاج العمل الشعري هما: الشاعر واللغة، وأقصد مظاهر وتجليات الوسائل التقنية /الفنية/ لكل منهما في فضاء النص الشعري /القصيدة/ مهما كان شكلها، ولتحديد القصد في الإشارة والتوضيح لطبيعة كل من الشاعر واللغة كمساهمَين أساسيّين في ولادة العملية الشعرية، فقد عمدتُ إلى فرز العناصر الفنية التي تقترب أو يمكن نسبها إلى كل منهما ابتداءً من القصيدة العمودية وانتهاءً بقصيدة النثر المعاصرة، فالقصيدة العمودية تتميز بالقيود والأنظمة التالية: 1- الوزن. 2-القافية. 3-الصياغة، ثم جاءت قصيدة الشعر الحر فتخلّصت من واحدة من هذهِ القيود وهي القافية، فظلّ كل من الوزن والصياغة، وأخيراً جاءت قصيدة النثر لتلغي آخر القيود وأثقلها وهو الوزن، فبقيت الصياغة وحدها هي المهيمنة في إنتاج القصيدة وفي تشكيل العمل الشعري، وماهي الصياغة؟ إنها المقدرة الفنية والأسلوبية التي تميّز وتختص بشاعر دون غيره، وتعكس مستواه الأدبي في التعبير والتكوين الصوري، وتصبح مؤشراً دلالياً على إبداعيهِ، إنها التجلّي الذي يُجسّد صوت الشاعر في بنية النص الشعري ونسيجهِ، أما الوزن والقافية فيمكننا افتراضهما تجليات وتمظهرات مُقنّنة تجسّد صوت اللغة أو هيمنتها الشكلية في بنية القصيدة، فالوزن ليس وحدة موسيقية فقط أو مجموعة من التفعيلات العروضية التي تنتظم في نسق إيقاعي معيّن: إنهُ يستمد تركيباته وطبيعته هذهِ من الخصائص الموسيقية للغة ومن جرس الألفاظ والكلمات والسياقات النبرية، كذلك القافية التي تستند استناداً على مرجعية بنية المعجم اللغوي، وعلى التشجيرات اللغوية التي تتفرع إلى مرادفات تجاورية وتماثلية على مستوى الكلمات والحروف والألفاظ والمعاني، فاللغة تسجّل حضورها بكثافة في هذهِ النظم الشكلية، [illegible]شاعر العمودي يتصارع من أجل إعلاء صوته على صوت اللغة أو يوّحدهُ معها، فقد كان عليهِ أن يُلبس صياغتهُ ثوبي [illegible]فية، وكان صوت اللغة في أحيان كثيرة هو المرتفع على صوت الشاعر وهو مايتمثّل في قصائد لاتمتلك من الشعر [illegible] النظمي، فطغيان الوزن والقافية دفع بالشعر العربي الكلاسيكي إلى النظم في بعض مستوياته بل إلى انتهاجهِ في [illegible]ـعر التعليمي وفي ظاهرة الأرجوزات، هذهِ القيود اللغوية التي كانت أشبه بسكك حديد مرسومة على أرض القصيدة يجب [illegible] أن يُسّير قطارهُ عليها، كانت تحد من حرية الشاعر في التعبير المفتوح وتخلق من الصعوبة الفنية بإمكان أن يتوفر [illegible] العمودي قدرة بارعة في إبداع الصياغة الشعرية ومزاوجتها مع هذهِ الأشكال وتوليد انسجام وتناغم تعبيري وموسيقي [illegible] وقت، هذا لايعني أن الشعر العربي القديم كان يُعاني من فقر إبداعي في مستوى تقييم الشعراء ونتاجاتهم، فسجلّهُ قد حفل باسماء لامعة لم يخب بريقها حتى عصرنا هذا، وكثرة هذهِ الأسماء في مسيرة شعرنا الكلاسيكي لاتدل على سهولة الكتابة بالشعر العمودي رغم قيودهِ النظمية، فقد كان شيوع الشعر في اللسان العربي أشبه باللغة اليومية المتداولة كثيراً مما وطّن الأذن العربية على السماع الإيقاعي والموسيقي المتواصل وخلق مناخاً نظمياً تعوّدت عليه مظاهر التواصل والتلقي الاجتماعية لدى العرب، فتغلغل الشعر في أمور كثيرة تستحق ولا تستحق في الحياة اليومية، وهذا ما يعاب عليه لأن موضوعات المدح والذم والهجاء والرثاء والمفاخرة وغيرها من المواضيع الاجتماعية الأخرى التي توزّع بينها أغلب الشعر القديم

■*لقد كان شيوع الشعر في اللسان العربي أشبه باللغة اليومية المتداولة كثيراً.

جرفتهُ بعيداً عن مستوى التعبير الفني الراقي ورسفتهُ في قيود النظم والتعبير المباشر، رغم أن شعراء مقتدرين استطاعوا برغم انجرافهم وراء هذهِ المواضيع أن يصلوا بالتعبير الشعري إلى مستوى إبداعي في التكوين الصوري، فهذهِ المواضيع تأسر الشعر في وحدة موضوعية مفردة ولا تطلقهُ في فضاء التعبيرات المتعددة، وهذا ما جعل الشاعر العمودي لايفكر في كينونة الشعر وجوهره ولم يعتبره غاية في ذاتهِ كما هو عليهِ الآن في فكر الشاعر المعاصر، بل اعتبره مجرد وسيلة بلاغية تخدمهُ في غرض مايجلب لهُ نفعاً مادياً أو معنوياً، ومانريد توضيحهُ من وراء هذهِ المطارحات هو أن الشاعر العمودي كان يجد عراقيل الوزن، والقافية حاضرة أمامهُ في كل قصيدة تقرضها قريحتهُ الشعرية، ورغم تشبعهِ بهذهِ الإيقاعات فعليهِ أن يوظف تعبيراتهِ وصياغتهِ في قوالبها، ولكن عندما جاء الشعر الحر ليُليّن من صرامة القافية ويتخلص من نظام الشطرين العمودي إلى نظام أخف وطأة هو نظام التفعيلة بإيقاعهِ الجديد تنفّس الشاعر قليلاً من الحرية في التعبير وامتدّت أمام صياغتهِ مساحة إضافية محدودة القيود والعراقيل، وجدنا أن صوت الشاعر الحر يعلو قليلاً فوق صوت اللغة الذي فقد جزءً من هيمنتهِ الشكلية السابقة، لذا تعدّدت وتنوّعت أشكال التعبير في تقنيات قصائد الشعر الحر عن سابقتها القصيدة العمودية، فتناولت الأسطورة والتجارب الذاتية للشاعر بمختلف حيثياتها وهجرت المظاهر الاجتماعية السابقة التي تداولتها القصيدة العمودية، فامتلكت قصيدة الشعر الحر بُعداً غنائياً واضحاً والتفتت قليلاً إلى الشعر ليس اهتماماً بجوهرهِ، بل أرادت لهُ السفر والدخول في أصقاع وعوالم جديدة لم يطرقها الشعر السابق، ففتحت من آفاق

■*الأذن العربية ألفت السماع الإيقاعي والموسيقي المتواصل وخلقت مناخاً نظمياً تعودت عليه.

الشعر وأغنت مسيرتهُ التاريخية، غير أن من ساهم أكثر في هذا الأمر وزيادةً عليه وضَعَ في نصب عينيهِ جوهرية الشعر وغائيتهُ هو الشعر الحديث وما يُسمى بقصيدة النثر، التي وجدت نفسها أمام لاشيء من العراقيل والقيود والأنظمة الشكلية من وزن وقافية بعد أطاحت بها من وجودها الشعري، ففتحت لنفسها أبواباً كثيرة للبحث عن شكل خاص غير معمّم لأنها في سيرورتها قامت على دعوى رفض التقيّد بشكل معين أو بشكل عام، هذهِ التجارب قام بها الشاعر الحديث أو مايمكن تسميتهُ بشاعر النثر انتساباً لقصيدتهِ ذات الطابع المزدوج، والذي لم يجد سوى صوتهُ فقط في ساحة إنتاج العمل الشعري، قدرتهُ الشخصية على الصياغة والتعبير، حيث لاصوت للغة ولا لهيمنتها الشكلية التي قضى عليها، وهذا ربما ما يُعلّل الاستسهال الحديث في كتابة قصيدة النثر، والانجراف وراء التداعيات أو مايُسمّى بالانثيال الحر للكلمات والتلقائية التعبيرية في الصياغة، مما ولّد نفوراً حديثاً واتهاماً متسرعاً من كثير من الناقدين لمشروعية هذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية ومستواه الفني ومدى قدرته على التواصل الإبداعي مستقبلياً كجنس أدبي مستقر يستطيع أن يثبت كفاءتهُ ووجوده، فالمجانية الكتابية وغياب صوتي اللغة (الوزن والقافية) كأشكال نظامية كانت إحدى العوامل الأساسية في خلق الانطباع العام حول الطبيعة الفوضوية والتمردية لقصيدة النثر، بينما على العكس مما نرى إن غياب هذهِ العوامل وتوفّر قدرٍ كبيرٍ جداً من الحرية الكتابية لدى الشاعر يُلقي على أكتافهِ مسؤولية أكبر وإبراز مقدرة إبداعية أقوى من الشاعر العمودي والشاعر الحر، فغياب الأشكال والنظم عليهِ أن يدفع بشاعر النثر الحديث إلى التركيز والاهتمام في صياغتهِ دون أن يرجفهُ إغراء التجارب الجديدة والمُغايرة والسعي وراء حُمى المخالفة إلى الوقوع في مهاوي النص المغلق الذي لايستطيع فك رموزه وأقفالهُ سواه أو ربما لايستطيع هو نفسهُ فكّها، فاللغة الفردية المستغلقة غير قادرة على التواصل، وستصبح مجرد لوحة ممتلئة بصور متداخلة ومُضبّبة لن تُحيل إلى معنى واضح وملموس يرسم دلالتهُ وأثره الإبداعي في مسيرة الأديب. يرى النقاد المعاصرون إن اختفاء النظام الإيقاعي في

قصيدة النثر يدفعها إلى "امتلاك عناصر فنية وجمالية بكثافة تعويضية"(39)، وقد أوجزت بيرنار المبادئ الأساسية لقصيدة النثر في أربعة عناصر هي: "1–الحصر. 2–الإيجاز. 3–شدّة التأثير. 4–الوحدة العضوية"(40)، وهي عناصر تتفاوت في نسب تشكيلاتها حسب التوزيعات الإبداعية لها من الشعراء، واستثمارها وتوظيفها يستند إلى التجارب والقدرات الفنية للشعراء أنفسهم، غير أن دعاة قصيدة النثر والمنحازين لها لازالوا يؤكدون أنها ترفض الانقياد لأي شكل من أشكال التقنين(41)، وترفض كل تحديد مسبق أو الخضوع لمعايير نقدية معينة، كما ينظرون إليها من زاويتين: الأولى ترتبط ببداية انبثاقها التاريخي والظروف التي واكبتها معتبرين أنها "ولدت من تمرد على قوانين علم العروض وعلى القوانين المعتادة للغة"(42)، لذلك فهي ذات مبدأ فوضوي وهدّام كما يفسرون أسباب ولادتها هذهِ، إضافة إلى أسباب أخرى منها "الرغبة في التحرر والانعتاق من التقاليد الشعرية" حيث كان الهم آنذاك في تاريخ الأدب الغربي السابق الولادة قصيدة النثر هو المطالبة بفصل الشعر عن النظم من ناحية ومن ناحية ثانية كانت التوجهات الأدبية تبحث في النثر عن عناصر شعرية جيدة(43)، مما مهّد الأجواء لخلق هذا الجنين الجديد، والزاوية الثانية التي مرّروا من خلالها ملاحظاتهم النقدية ترتبط بطبيعة هذا الكائن الأدبي الجديد وانطباعاتهم التأويلية عنهُ، فقد حكموا عليها بأن كلاً من شكلها وجوهرها مبنيان على اتحاد المتناقضات التالية: 1–نثر وشعر. 2–حرية وقيد. 3–فوضوية مدمرة وفن منظم، وهذهِ فيما بتصورون أسباب توترها وحيويتها الدائميين(44)، وتتوسّع بيرنار في توضيح هذهِ الطبيعة المزدوجة التناقض بدقة قائلة: "يوجد في قصيدة النثر في آن واحد قوة فوضوية مدمرة تميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وقوة منظمة تميل إلى وحدة شاعرية، والمصطلح يشير إلى هذهِ الثنائية: فمن يكتب بالنثر يتمرد على القوانين العروضية والأسلوبية، ومن يكتب قصيدة يرمي إلى خلق شكل منظم مغلق على نفسهِ ومنفصل الزمان"(45)، ولم تقتصر إحالاتهم السببية لطبيعة وجوهر قصيدة النثر باعتبارها تمرداً على الأنظمة والقوانين الأدبية السابقة، بل اعتبروها طابعاً للتمرد الإنساني بشكل عام الذي اتسمت به العصور الحديثة والذي توجّه إلى ميادين المعرفة كافة ليثور على تقاليدها الشكلية بما يمتلكهُ من قوة خلاقة في التجريب والبحث عن أشكال جديدة، وهذا ماحدى ربما بالناقد الغربي جالو إلى وصف قصيدة النثر بأنها "شيء مضطرب إيحاءاته لانهائية"(46)، كل هذهِ التصورات والرؤى المحتدمة حول قصيدة النثر دفعت بأنصار الأدب الكلاسيكي إلى اعتبار أنها تمثل هجيناً بشعاً من التزاوج اللامقبول بين جنسين مختلفين هما الشعر والنثر كما يرون حيث يعتقدون أنها ليست شعراً خالصاً ولا نثراً محضاً كذلك، وليس لها شكل ثابت(47)، وقد ساهم في هذهِ الانطباعات السلبية كما أشرنا آنفاً بعض المدارس والتيارات والحركات الأدبية المتطرفة مثل الدادائية والمستقبلية التي وجدت في قصيدة النثر مساحة فارغة ملأتها بتجاربها الشاذة التي تفتقر إلى المعايير الجمالية ولاتبالي بالأحكام النقدية، ساعدها في ذلك غياب التنظير المبكر لهذا الجنس الجديد غير المستقر فاستخدمتهُ كوسيلة تجريبية من أجل أهداف غير محددة بل همها الأساس هو التلاعب الذي يستند على آليات وظفوها داخل بنية القصيدة وأكدوا على ممارستها والتركيز عليها أثناء الكتابة مثل: 1– التلقائية. 2–عدم الترابط. 3–التناقض. 4–الفحش. 5–الغموض. 6–التعابير الفوضوية. ، فمارينتي المستقبلي

■*الناقد الغربي جالو يصف قصيدة النثر بأنها شيء مضطرب إيحاءاته لانهائية.

يُزيح عن كاهل الشعراء مسؤولية الوضوح الموضوعي والغائي لقصائدهم قائلاً: "ليس من الضروري أن نكون مفهومين"(48)، فلجأ الشعراء إلى استخدام الرموز وتكثيفها في التعبير وهذا ماقاد جملةً كبيرة من قصائد النثر المعاصرة إلى الغموض، ولعلّ كلا من بودلير ورامبو ومالارميه قد فتحوا الباب مبكراً لهؤلاء الذين

أسأؤا فهم تجاربهم الشعرية في البحث عن لغة إيحائية جديدة وعن الطلاسم الغامضة التي حاولوا أن تصبح هي المؤشرات المكثفة لدلالات أحاسيسهم وحدوساتهم النفسية حين أدركوا أن "المشكلة الشعرية مرتبطة بمشكلة اللغة"(49)، وقد وضع بودلير إصبعهُ على مخاطر هذهِ التجارب المجانية في التعبير، فدعا إلى "عدم الاستسلام للانفعال الوجداني، وإلى مقاومة مايخطر في البال لأول وهلة"(50)، وتساءل ناقد معاصر بحكمة عن المزالق التي تجرّ كثيراً من الشعراء في مخايلها وعن النتائج التي أفرزها الاستسهال في هذهِ الكتابة الحديثة قائلاً: "إذا لم يكن اليوم شيء أصعب من أن يكون المرء شاعر نثر أصيل فربما ليس هناك ماهو أسهل من أن يدّعي المرء كونهُ شاعراً، وينبغي الاعتراف بأن العبث والحلم والخيال قد ولدت كثيراً من الشعراء المزيفين" (51)....

(4).... يعتمد نمو وتطور الأشكال الأدبية إلى حد ليس بالقليل على الظروف الاجتماعية التي نشأت في خضمّها وواكبت سيرورتها التاريخية، إضافة إلى الطاقات الإبداعية الفردية التي تمسك بدفة مسيرة التطور، ليس بعيداً عن الأجواء العامة لمتغيراتها البنيوية والتي تستثمرها عبر مهاراتها الخاصة بالتأثر والتأثير فيها على السواء، فالأشكال الأدبية تمتلك ديمومتها عبر التواصل الاجتماعي والطقوس المتاحة لها، فالأدب القديم كان ينتشر ويؤسس دعائمهُ اعتماداً على الإلقاء والإنشاد ومظاهر الإيصال الأخرى التي تختلف من حضارةٍ إلى غيرها، فالشفاهية التي تحتاج إلى الحضور المباشر للمتلقي كما تخاطب ذاتهُ عبر إذنهِ/سماعهِ، كانت هي السمة التي تطبع الأدب الكلاسيكي متمثلةً بوسائل وطقوس متنوعة تسعى إلى إيصاله وتحقيق غايتهِ التي لاتخرج في النهاية حتى وإن كانت شخصية عن بُعدها الاجتماعي الذي وطّنت حياتها من خلالهِ، فالشعر العربي وصل إلى أقصى درجات الاجتماعية بتهافتهِ وراء أدق تفاصيل اليومي والمعاش، وأصبحت الأذن العربية هي الوسيط المتفرد في قراءة القصائد، فتشبعت بالأنماط الإيقاعية للشعر حتى صارت لغة الشعر هي السائد الكلامي على الشفاه، وهذا الانتشار الاجتماعي الطاغي للشعر العربي لا يُعزى فقط إلى بناء الوزنية والإيقاعية التي تُسهّل وتساعد على حفظهِ، بل إلى الطبيعة الاجتماعية والفكرية للعصر الذي ولد وترترع فيهِ، وإلى مدى قابليتها على تقبلهِ والطبّع بهِ، فالنثر الذي يخلو من الوزن والإيقاع/ كالنثر الروماني على سبيل الحصر/انتشر وتفوق على الشعر، فقد كانت "نصوص القوانين الرومانية تعلن على الملأ فيحفظونها عن ظهر قلب" كذلك "مهّد فن الخطابة وكتابة الحوليات على يد الكهنة" إلى انتشارهِ في المجتمع الروماني وتداولهِ على ألسنتهم أكثر من الشعر"، ولكن بعدما تطور اتجاه الكتابة وأصبحت هي الفضاء الواسع والرحب لتحليق الأدب فيه بأجنحة تعابيرهِ، وانحسرت مظاهر طقوسه الاجتماعية التي كانت تضعهُ مباشرةً كنص وناص (منتج نص) أمام المتلقي، أصبحت القراءة هي الفعالية المُساهمة في التلقي، والمحور اللامباشر في اللقاء بين النص والمتلقي، وتحوّلت العين إلى نافذة رئيسية لا غنى عنها في الإطلال والتعرف على النصوص، فانتقل الأدب من السماع إلى البصر، من المباشر إلى اللامباشر، من الحضور المزدوج للأدب وأديبهُ إلى حضور أدبهِ وغيابهُ هو، هذا الانتقال جعل الأدب يفكر جيداً بالتكيف مع وضعهِ الجديد واستثمار القدرات المتاحة لهُ عبر هذه الأوساط وسائلاً وغايات، فقطع الإبداع الأدبي شوطاً كبيراً في محيطه الجديد (الكتابة) منتجاً لنفسه ومفكراً بها ومتخلصاً من كثير من الأمور التي كانت قد جعلتهُ يخدم أغراضها ومواضيعها فقط إلى الدرجة التي تناسى فيها نفسهُ وغاياته الذاتية، وساعد في دفع عجلة الأصوات التي نادت بضرورة التحرر من الأشكال والقيود السابقة، بل وحتى الأصوات المتطرفة وعلى رأسها أصحاب نظرية الفن للفن

(وبضمنه الأدب) التي سعت لعزل الأدب عن المجتمع، وكذلك الثورات العلمية في الميادين المعرفية بعد القرن الثامن عشر التي دفعت بالعلوم التجريبية والإنسانية على السواء بالمناداة باستقلال بعضها عن البعض الآخر وخصوصية طبيعة كل منها والمناهج التي تسلكها والمبادئ التي تقوم عليها، كل هذه وغيرها من مسالك التغيير الأخرى دفعت بالأدب إلى الانسلاخ من استلاباته السابقة، فكثّف جهوده التطورية في ميادين الكتابة وآفاقها، وكان من تمخضاته المعاصرة قصيدة النثر، هذا الجنس الذي لايمكن اعتباره بغلاً عقيماً من تزاوج حصان الشعر بحمار النثر إذا جاز التعبير غير المقصود إهانةً وإنما تمثيلاً لواقع بايولوجي معروف حسب مايتصوره البعض اتهاماً لها، وهي ليست كذلك فناً إيكاروسياً مصيره السقوط وإن كانت تشترك مع الفن الايكاروسي بالطموح إلى "تجاوز مستحيل للذات" وإلى "رفض شروط وجوده نفسها"(53) كما قرنته بيرنار، إنها كتابة جديدة تحاول امتلاك لغة خاصة قادرة على التعبير بأكبر قدر من الحرية، إنها تريد حرية بلا قيود ولا أشكال، وتريد من اللغة مرونة واسعة تتجاوز معجميتها إلى فضاء الدلالات والمعاني المتعددة، ولكنها حقيقةً رغماً عنها ومهما سعت لنفي الشكل فإنها يصبح لها شكلاً معيناً، لأن حصيلة

■ينبغي الاعتراف بأن العبث والحلم والخيال قد ولدت كثيراً من الشعراء المزيفين.

التجارب الفردية للشعراء ينصهر في بوتقة التأثير المتبادل فتصبح لهُ سمات مشتركة وملامح يمكن تحديدها، هذا على صعيد النتائج التاريخية لمسيرة إفرازات أدبية ذات نطاق مشترك، أما على الصعيد الفني للتجربة الفردية الخاصة نفسها فإن كل كتابة حتى العشوائية والفوضوية منها يصبح لها شكلاً حال اكتمالها، شكلاً هو مجموع أنساق الكلمات وبنية العلاقات بين هذه الأنساق، ويذهب اليوت أبعد من هذا بتأكيده على أن الشكل أيضاً "ينمو في محاولة المرء لقول شيء ما" أي حتى الكلام يكون لهُ شكلاً بعد نطقه، لذا يدعو إلى "تحطيم الشكل وإعادة صياغته" (54) معتبراً أن الشعر يأتي قبل الشكل، أي على الشاعر أن لايفكر في الشكل الذي يريد أن يضع فيه شعره بل أن يتحرر من القيود والقوالب المسبقة فيندمج مع شعره أولاً ويشترك معهُ في علاقة واعية، أما إعادة صياغة الشكل فهي اعتراف بحتمية التكوين الشكلي لأي إنتاج أدبي، وتوجيه للتجربة الفردية على التركيز على الصياغة التعبيرية للشاعر وقدرتها على تكوين شكل ناضج لها يتناسب مع بنيتها التقنية الدلالية، فالشعر ليس كما يعرّفه تودوروف بالرؤيا الكلاسيكية، إسقاط لمحور الاختيار على محور النظم(55)، فيكون النظم هو الشكل الجامد الذي يفرض حضوره على لغة الاختيار (الصياغة التعبيرية للشاعر)، وكان هذا ما يُعاني منهُ الشعر القديم، وقد تلمّس أفلاطون من قبل هذه المعاناة فأعطى تعريفاً للشعر بعيداً عن قيودهِ الشكلية التي هيمنت عليه طويلاً كالوزن والقافية محولاً الشعر إلى روح تحب التحليق والطيران إلى كل مكان قائلاً: "الشعر هذا الشيء الخفيف المجنّح والمقدّس"(56)، لكن الشعراء ظلّوا بلا مكان في جمهوريته الفاضلة، إن الشعر "شيء يُحسّن"(57) كما يدركه بورخس فاسحاً المجال لتذوق الكتابات التي تخرج عن الأشكال المتوارثة والحكم عليها، مُبتعداً في وضعه للشعر عن تقريرية الشكل على لغة الشعر الإيحائية، وابتعد كذلك تزارا عن غيره من الشعراء والنقاد رافضاً تصنيف الشعر كوسيلة تعبيرية كما يرون هم(58)، معتبراً أن اعتبار الشكل كوسيلة بحد ذاته دفن للشعر تحت أُطر قد تكون جميلة ومزركشة لكنها تحجم من الفعالية الحقيقية للشعر الشيء الكثير، إنه يريد من الشعر أن يكون غاية نفسه ولغةً لاتعبر عن شيء غيره، ربما لم يدرك تزارا الدادائي وقتها أن دعوته الإباحية هذه والحرية المطلقة للشعر التي نادى بها بقدر ماكانت ترسم للشعر أفقاً مفتوحاً (ولكن ضمن غائية محددة) فإنها جعلت الشعر الدادائي والشعر الذي تأثر به يلتف حول نفسه في دوامات تعبيرية فارغة تراصفت كلماتها لتشكّل صوراً مضبّبة، ولتصبح هي تجارباً وأشكالاً غير قادرة

على الإيصال والتواصل، غير إن هذا لايعني أن قصيدة النثر لم تستفد من حصيلة هذه التجارب المتعثرة والآفاق التي طرقتها والأشكال المشوهة التي خلقتها، بالرغم من أنها نالت منها نصيباً من الانطباعات السيئة والاتهامات النقدية، وربما وسّعت من فجوة التقارب والتقبل النقدي السليم لدى الكثيرين ممن لم يهضموا بعد قصيدة النثر بسببها،إن علينا أن لا ننظر بعين واحدة إلى قصيدة النثر فلا نرى سوى العلامات الغارقة في تاريخها المبكر الذي لم يتبلور بعد فَنَسِمُها بطابعه، ونُغمِض العين الأخرى عن المعطيات الإيجابية الكثيرة التي أفرزتها على المستويين النقدي والأدبي بمناهجهما النظرية والتطبيقية على السواء، وقد ساهمت نتائجها النقدية في تحديد واستحداث جملة من المفاهيم والمصطلحات الأدبية، أخذت المؤسسة النقدية المعاصرة التعامل معها بجدية بالغة، بل واستعانت بها في مراجعة التراث الأدبي السابق، فكلا الشعر والنثر تحدّدت مفاهيمهما النقدية بصورة واضحة على ضوء إسقاطات هذا التكوين الأدبي الجديد، وكل مايتعلّق بهما من عناصر وبنى معرفية، قد رسمت مثلاً أطراً جديدة لمفهوم القصيدة كمصطلح أدبي وساهمت بشكل قاطع في فصله عن كيانه السابق الذي كان لايشير إلاّ إليه، فاصبح الآن بإمكانه الإشارة إلى أكثر من اتجاه، إلى الشعر وإلى النثر وإلى كليهما معاً، وقبل هذا كان مصطلح قصيدة يطلق كتشبيه استعاري على بعض الأعمال الأدبية غير الشعرية إذا ما أُريد زحزحة المصطلح عن حائطه المتعارف عليه، ونسبه تقديراً وإعجاباً بنص ما، فعندما كان النقاد ينبهرون بمسرحية لراسين مثلاً يقولون عنها إنها قصيدة مسرحية، وإذا كان الأمر يتعلق برواية لدوستوفسكي فيقال عنها قصيدة روائية(59)، ثم سعى كثير من النقاد إلى محاولة الفصل بين مصطلح القصيدة وبين الشعر كمصطلح آخر، وطالبوا بضرورة عدم الخلط بينهما، حيث يجب أن لاتقتصر تسمية قصيدة على كل إنتاج نصادف فيه شعراً فقط، وهذا ماسعى إليه فاليري مثلاً حين أسقط من تعريفه للقصيدة حسابات ارتباطها بأي جنس معين كالشعر أو النثر قائلاً، القصيدة تردد يستطيل بين الصوت والمعنى"(60)، كذلك على قمة هرم المعطيات الجديدة التي تمخضت عنها حصيلة الرؤى النقدية لواقع قصيدة النثر والطرق التي تسلكها، تضافرت جهود الأحاسيس والحدوس الجديدة على الانصهار في رافد القيمة الشعرية العليا وتتويجها بعيداً عن جذورها الأولى لتتغلغل في كل نويات وجزئيات اللغة، لتصبح مجسّاً وعلامة دلالية على روح الشعر الحقيقية في كل تعبير وصيا هي (الشعرية): باروميتر الشعر في أي نص كان، مصطلحاً أسهب الشكلانيون الروس في إرساء دعائمه معتبرينه وظيف عندما توجد في عمل أدبي معين عندئذ يمكننا التكلم عن الشعر(61)، وعمّق جاكوبسون تفاصيل هذا المفهوم مُنتقلاً الجملة إلى وحدة الكلمة موضحاً: "تتجلى الشعرية في إدراك الكلمة لا ككلمة ولا كمجرد بديل عن الشيء المسمى ولا عاطفة، لا في كون الكلمات ونحوها ومعناها وشكلها الخارجي والداخلي علامات لامبالية للواقع بل في كونها تملك وزنها

■كل كلمةٍ هي عمل شعري.

وقيمتها الذاتية"(62)، وشاركه بورخس في إثبات أن الشعرية كامنة في أي كلمة في قوله "كل كلمة هي عمل شعري"(63)، فقد أصبح التعامل والتركيز الجديد مع وعلى الكلمة كوحدة لغوية مستقلة لا بمرجعيتها المعجمية بل بما يمكن أن تفتحه من أفق لتعدّد الدلالات، وما تستطيع أن توظفه من شحنات إيحائية، هذه الإجراءات الفنية الجديدة ذات الاتجاهات المختلفة عما مضى كان ملعب قصيدة النثر موطئاً لمبارياتها الناجحة والفاشلة، حيث أصبحت قصيدة النثر تمسك دفة الاتجاهات التجديدية الحديثة، ربما الأمر يعود إلى طبيعة هذا التزاوج المتداخل بين الشعر والنثر الذي لازال أمام آفاقه الكثير من التجارب، ومدياته لم تغلق بعد، رغم كل المحاولات التي تحاول إغلاق أبوابه، تقول بيرنار بوعي نقدي سليم: "تريد قصيدة النثر

الذهاب إلى ماوراء اللغة وهي تستخدم اللغة، وتريد أن تحطم الأشكال وهي تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب وهاهي تصبح نوعاً أدبياً مُصنفاً"(64)....

❑

❑ الهوامش:

1-روبرت دي سوزا (الشعر الخالص)/ من كتاب: فن الشعر د.إحسان عباس/ عمان ط4-1987، ص156....
2-النقد الأدبي الحديث/ د.محمد غنيمي هلال، دار العودة -بيروت ط 1973، ص.377
3-قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا/ سوزان بيرنار- ت:د.زهير مجيد مغامس/دار المأمون- بغداد 1993، ص.216
4-النقد الأدبي الحديث -ص378
5-فن الشعر -ص160
6-مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة/حسين خمري، مقال في مجلة دراسات عربية/ عدد 9-1986/10، بيروت، ص.83
7-النقد الأدبي الحديث -ص.377
8-مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة -ص.69
9-النقد الأدبي الحديث -ص.203
10-مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة -ص.70
11-الحداثة في الشعر/ إحسان سركيس، مقال في مجلة دراسات عربية -عدد 1987/4 -بيروت، ص79-.80
12-قصيدة النثر -ص134
13-قصيدة النثر -127
14-قصيدة النثر -201
15-قصيدة النثر -134
16-قصيدة النثر -127
17-قصيدة النثر -181
18-قصيدة النثر -28
19-قصيدة النثر -279
20-ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري/د. محمد فتوح أحمد، مقال في مجلة البيان -الكويت ع1990/288، ص46
21-قصيدة النثر -32
22-ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري -ص.44
23-في الشعرية العربية/د. ثابت الآلوسي، مقال في مجلة الأقلام ع3-1992/4، ص.111
24-في الشعرية العربية -ص.111
25-فن الشعر -ص.16
26-النقد الأدبي الحديث -ص.377
27-قصيدة النثر -7
28-قصيدة النثر -45
29-قصيدة النثر -32
30-قصيدة النثر -33
31-قصيدة النثر -34
32-قصيدة النثر -67
33-النقد الأدبي الحديث -ص.380
34-الأدب اللاتيني/ د.أحمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة -الكويت ع1989/141، ص15-.89
35-ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري -ص.57
36-ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري -ص.58
37-ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري -ص.56
38-اللغة في الأدب الحديث/ جاكوب كورك، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل/ دار المأمون -بغداد 1989، ص.116
39-اللغة في الأدب الحديث -ص.248
40-الحداثة في الشعر -ص.89
41-قصيدة النثر -28
42-قصيدة النثر -17-130
43-قصيدة النثر -20
44-قصيدة النثر - 143-144
45-قصيدة النثر -143
46-قصيدة النثر -157

47-قصيدة النثر -151
48-قصيدة النثر -14-15
49-اللغة في الأدب الحديث -ص166-.115
50-قصيدة النثر -66
51-النقد الأدبي الحديث -ص.368
52-قصيدة النثر -282
53-الأدب اللاتيني -ص.16
54-قصيدة النثر -21
55-اللغة في الأدب الحديث -ص162-163
56-مقترحات في دراسة القصيدة الحديثة -ص83
57-الشعر/فورخي لويس بورخس، ت:عبد النبي خزعل/ مقال في مجلة العرب والفكر العالمي - بيروت، مركز الإنماء القومي ع1988/1، ص.121
58-الشعر -ص122
59-اللغة في الأدب الحديث -ص118
60-قصيدة النثر -148
61-الحداثة في الشعر -ص82
62-ما الشعر/ رومان جاكوبسون، ت:د. بسام بركة/ مقال في مجلة العرب والفكر العالمي ع1988/1، ص.13
63-ما الشعر -ص.13
64-قصيدة النثر -21

❑❑❑

قراءات
في الفكر الجزائري المعاصر

د. خروع أحمد

قد يتساءل القارئ معنا عن مدلول هذا العنوان: ويردّد مع نفسه هل هناك فعلاً فكر جزائري مميز عن باقي الأفكار أم أن النعت ها هنا لايتجاوز مدلوله الجغرافي كأن نتحدث مثلاً عن أدبٍ جزائري أو موسيقى جزائرية، أما صفة النعت بالمعاصرة فلا يقصد منها إلاّ أننا بصدد دراسة نماذج فكرية راهنة ومتداولة اليوم على الساحة الجزائرية.

رغم كل ما يشاع من ندرة الإنتاج الفكري في مجتمعنا إلاً أن هناك مفكرين ما فتئوا يغدقون علينا بإنتاج منتظم ومسترسلٍ بحيث ما يكاد القارئ ينتهي من مطالعة كتاب لأحدهم حتى يُفاجأ بصدور كتاب ثانٍ وثالثٍ الخ.. من بين هؤلاء: اخترنا أن نقف في هذا المقال عند مفكريّن لهما إنتاج وافر وغزير وهما الدكاترة أبو القاسم سعد الله ومحمد أركون.

أشياء كثيرة تجمع بين هذين المفكرين: وأخرى لا تقل كثرة تميز بينهما، فأما تلك التي تجمع الاثنين، فتتمثل أولاً: في الأصل والجنسية. ثم في مجال الاختصاص حيث يعتبر كل واحد منهما نفسه مؤرخاً قبل كل شيء هذا وإن تعدَّدت وتنوَّعت مساهماتهما الفكرية لتشمل مجالات شتى من أدب وفلسفة وتاريخ الخ...

■العلم لا يتنافى مع الذاتية وإنما يسعى إلى تهذيبها والرقي بها إلى مستوى الموضوعية.

أما ما يميّز بينهما فيتمثل أساساً في اللغة التي يكتب بها كلٌّ منهما. فبينما يعتمد سعد الله على اللغة العربية في معظم كتاباته. نجد د. أركون غالباً ما يؤلف باللغة الفرنسية لتصدر له فيما بعد ترجمات بالعربية[1].

ولعل أهمّ ما يميزّهما الواحد عن الآخر، يكمن في التيار الإيديولوجي الذي ينتمي إليه كلاهما وهنا لا بد من الوقوف بريهة من الزمن لشرح ما نقصد بالانتماء الإيديولوجي.

إن المفكرين اللذين نحن بصدد دراسة مؤلفيهما، عالمان تتوفر لديهما صفة العلمية بأتمّ معنى الكلمة، فهما من خريجي جامعات غربية تلقنا فيها المنهجية العلمية وأبرزا من خلال إنتاجهما الفكري الزاخم أنهما على درجة كبيرة من الانضباط والنزاهة العلمية. ومع هذا فإن العلم لا يتنافى مع الذاتية وإنما يسعى إلى "تهذيبها والرقي بها إلى مستوى الموضوعية. وما من عالم إلاّ ولهُ ذاتية يحملها ويتعايش معها وكما قال شاعرنا:

ومهما تكن عند الفتى من خليقة ... وإن خالها تُخفى عن الناس تُعلمِ

فالعالم إذن ليس مطالباً بنكران ذاتيته بقدر ما هو مطالبٌ بتهذيبها وترقيتها لتقديمها للناس في شكل موضوعي مقبول وفي هذا المضمار. نجد مفكرينا جدُّ مختلفين في الأسلوب والمنهج، فبينما يعمد الد. سعد الله أسلوباً مباشراً في كتاباته، ولا يتردَّدُ عن التعبير على مواقفه الإيديولوجية صراحة وبكل بساطة. يعمد الد. أركون من جهته أسلوباً أقلُّ ما يقال عليه أنه أسلوب مناور، يحاول إخفاء ذاتيته ويتستر وراء المحايدة العلمية، ولكنه في نهاية المطاف يكشف عن تورّط إيديولوجي أكبر.

لقد صدر مؤخراً، لهذين المفكرين كتابان، عبر كل واحد منهما في كتابه عن مجمل الخواطر والأفكار التي يحملها حول

[1] - غريب أمر الأستاذ أركون، يتقن العربية ويعزف عن الكتابة بها ويلجأ إلى مترجمين، ولعل حساسيته تجاه اللغة العربية راجعة إلى أصله الأمازيغي.

قضايا تهمُّ المجتمع العربي الإسلامي وتعالج أبرز التحديات المطروحة على ساحته. وهذان الكتابان هما هموم حضارات[2]، والفكر الإسلامي[3].

■غريب أمر محمد أركون الذي يتقن العربية ويعزف عن الكتابة بها ويلجأ إلى مترجمين.

فأما الكتاب الأول، فهو للد. سعد الله وهو عبارة عن مجموعة من المقالات والمحاضرات التي ألقاها الأستاذ أو كتبها خلال السنوات الأربع الأخيرة، وتتناول قضايا متنوعة تتراوح بين أزمة الخليج، وأزمة المجتمع الجزائري، وأوضاع وهموم العالم العربي الإسلامي عامّة. والكتاب كما هو واضح من خلال عنوانه، عبارة عن خواطر يسردها المؤلف بأسلوب شيق ومباشر يعبّر فيها عن ألمه وحزنه لما يتخبط فيه مجتمعة من محنٍ ومصائب. ويستنكر فيها الهجمات المتكررة التي يشنها الغرب الإمبريالي وحلفاؤه الصهاينة على الدول والشعوب العربية الإسلامية ويشجب دور المثقف المسلم الذي يجب أن يكون طلائعياً لصدّ هذا العدوان والوقوف إلى جنب القيادات الوطنية والتقدمية في خدمة وحدة هذا المجتمع ورُقيّه.

ونجده إزاء الأزمة الجزائرية: لا يتردد فيحمّلُ مسؤولية الوضع إلى : "الذين اغتالوا الثورة وهم الحكّام الجهلة والمتسللّون الخونة: وحتى بعض المجاهدين المنخدعين الذين انشغلوا بجمع الغنائم مثلما وقع للمسلمين في غزوة أحد"[4]

ثم يقدم اقتراحات كفيلة بحلّ الأزمة ويعرب بأنه: "في استطاعة الجزائر أن تستقطب التيارات الوطنية والإسلامية المضطهدة هنا وهناك لإحداث المعجزة وإقامة دولة موحدة بمنطقة شمال إفريقيا، يكون أساسها الحضارة العربية الإسلامية ورائدها التقدم التكنولوجي"[5]

ينتقل بعد ذلك الد. سعد الله للحديث عن أزمة الخليج فيعبر شأنه في ذلك شأن كل مثقف عربي مسلم، عن حزنه وألمه لمحنة الشعب العراقي، ويندّد بشدة عن موجة الخيانة والتخاذل التي اكتسحت العالم العربي الإسلامي، وأغرقت أنظمته وشعوبه في غمرة البذخ والاستلاب المادي، ودفعت بهم إلى أحضان الغرب فباعوه مجدهم وكرامتهم: وتنازلوا له عن العراق وفلسطين مقابل كمشة من الدولارات الفانية أما ثقل النكسة، لا يجد أستاذنا من مخرج سوى الالتفات إلى الأجيال الصاعدة، وتعليق الآمال عليها لكي تشمر عن السواعد وتمحو آثار العار والخزي وتعيد للأمة عزتها.

والشمس إن غربت عنَّا فمرجعها — للعرب حتى كأن الشمس لم تغب

ينتقل بعدها الد. سعد الله للحديث عن مواضيع أدبية: فيقدّم لقرائه تقريراً مفصّلاً عن نشاط المجمع اللغوي بالقاهرة وأعماله خلال دورة سنة 1990، من أجل ترقية اللغة العربية وبأسلوب سهلٍ ممتنع، يسرد علينا المؤلف نشاطات هذا المجمع من محاضرات وجلسات، ويصف لنا بلغة عذبة وسلسلةٍ، تتخللها هنا وهناك نوادر أدبية. وجولات وزيارات منعشة تجعل القارئ ينصهر مع وجدان المؤلف ويسرح معه عبر السطور. وهنا تظهر حقيقة براعة الأستاذ سعد الله وقدراته الأدبية الكبيرة.[6]

بقدر ما يسهل على القارئ التهام كتاب الأستاذ سعد الله بقدر ما يصعب عليه هضم كتاب الأستاذ م. أركون. فالأول بفضل أسلوبه المباشر ولغته البسيطة والجميلة في آن واحد. يستقطب اهتمام القارئ ويشدّه إليه، أما الثاني فنظراً للأسلوب المبهم والمعقد، واللغة الإصطلاحية الجافة تنفّر القارئ وتثقل عليه: وربَّ عذرٍ أقبح من ذنب. فقد يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ الاختلاف بين المؤلفين راجع إلى كون المؤلف الثاني يطرح مسائل فلسفية وهي بطبعها أكثر تعقيداً من الهموم الغابرة التي يسردها الأول. قد يجوز هذا في حدود معينة إلا أنه تبرير غير مقبول إذا ما اتفقنا على أن أنجح الفلسفات هو ما كان أبسطها وأقربها المنال.

■كتاب الدكتور سعد الله يتناول قضايا متنوعة تتراوح بين أزمة الخليج وأزمة المجتمع الجزائري وأوضاع وهموم العالم الإسلامي.

كما هو معلوم إذا تعالت بأسلوبها ومجرداتها عن عامة القراء تصبح طلاسم مبهمة يتداولها خبراء في برجهم العاجي ...ن من أمر، فدعنا نتأمل ما يقترحه علينا الد. أركون، كتابه المعنون "الفكر الإسلامي" هو عبارة عن مجموعة من الأجوبة ...ا الأستاذ ردّاً على مجموعة من الأسئلة (سؤال) يتولى طرحها المترجم نيابة عن القراء.

عموماً نجد الد. آركون يتحاشى الإجابة المباشرة عن الأسئلة المطروحة ويعمد إلى أسلوب الغمز والإيماء فيلف ويدور ...سؤال: ويكتفي بالتلميح والتسطيح حول بعض جوانبه، متبعاً في ذلك منهجيةً قروسطيةً طالما عاتب هو نفسه

... الد. سعد الله صدر عن دار الأمة، الجزائر، 1993.
... الد. أركون صدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب 1993 بالاشتراك مع لافوميك
...جع المذكور سابقاً (47)
-(50)
[6] للاستاذ أبو القاسم سعد الله إنتاج أدبي وافر يتمثل في ديوان شعري "الزمن الأخضر" 1985 ومجموعة قصص 1986 إلى جانب دراساته التاريخية وبحوثه وتحقيقاته العلمية.

أصحابها[7]ولعلَّ عذر د. أركون يرجع إلى كونه يعالج مسائل جوهرية ويقدم على رفع تحديات جسام تتمثل في تحديد معنى القرآن. وإعادة قراءته على ضوء معطيات العصر. وتهتم بضحد المنهجية السلفية، وتحطيم السياج الدوغمائي المغلق الذي نسجته الأرثذوكسية الفقهية حول الدين ومفهومه، كما يناضل صاحبنا من أجل تحرير الفكر الإسلامي، وإحياء علم الأنثروبولوجيا المطبقة. وغير ذلك من المشاريع الضخمة التي يعجز عن وصفها اللسان.

إن مشروع الد. أركون من الأهمية والضخامة بمكان. وله جوانب إيجابية قائمة نذكر من بينها استفزازه للجمود الفكري السائد في الساحة العربية الإسلامية، وتحريض هذا الفكر للخروج من طور الجمود والتقليد الأعمى إلى مجابهة العالم وتحدّيَّاته.

وما نعيبه على صاحبنا هو التهور والمبالغة في الطموح والخلط بين الاجتهاد والابتداع. فهل يعقل أن يطمح أحد في إصلاح الفكر الإسلامي إنطلاقاً من السوربون، واستناداً إلى أدوات ومصطلحات فكرية وفلسفية مستحدثة في الجامعات الغربية والتي هي في مجملها لا تمتُّ بصلة إلى الحضارة والتراث العربي الإسلامي؟ إن هذا مجرد سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ نتمنى أن يوليه الد. أركون بعض الوقت والتفكير.

يدَّعي الد. أركون أنه من رواد الحقيقة المعرفية الموضوعية والكونية، ولكنه يتناسى أن يبيّن لنا أين تكمن هذه الحقيقة وأين يستقرُّ الحياد العلمي عندما يتعلق الأمر بقضايا تمسُّ الإسلام؟ إن الهدف الذي يصبو إليه الد. أركون وإن هو مازال لم يتجرأ بعد عن الإفصاح عنه شفاهة، هو التنازل عن الدين الإسلامي وطرحه بين قوسين على صعيد الحياة الاجتماعية فهو يريد علمنة المجتمع الإسلامي على نفس الطريقة التي تمَّت بها علمنة المجتمع الغربي، وتحريره من جميع القيود الدينية لتمكينه من الزحف نحو تكريس، حق الروح في الحقيقة؟[8]

بيد أنه لا يبوح لنا بمضمون هذا الحق ومغزاه كيف بربك يا استاذ: تريد من أناس أدركوا حقيقتهم وضالتهم أن يتخلوا عنها مقابل سرابٍ قد أبهر بريقه المنبعث من أضواء باريس عقلك واستحوذ عليه؟

إذا كان مجهودك هذا يندرج في باب الاجتهاد، فلما تفرُّ من المواجهة وتعزف عن مناقشة فقهائنا ومجادلتهم بالتي هي أحسن؟ لمَ تعمد دائماً إلى الاستشهاد بدكاترة الغرب وفقهائه وأنت تخاطب جمهوراً مسلماً؟ ألم تجد وسط الزِّجام الحاشد الذي تعجُّ به حضارتنا من نوابغ وعباقرة سوى التوحيدي تتعلق بأشلائه وتتمشدق بآرائه بالحداثة؟ كيف بربّك يحلو لك يا سيدي أن تزجَّ بابن تيمية والغزالي وابن خلدون وابن رشد في غياهب "القروسطية" لتنفرد أنت ومن ارتضيت وليَّاً بالعقل والمنطق والحداثة: تبلغ بكل الوقاحة فتعجب من فوضى القرآن. وتتحسَّر على المآسي التي تفجّرها الحداثة عندنا وفي الوقت ذاته، نجدك فوضى الغرب، وتتعامى عن همجية السباق نحو التسلح، ولم نسمعك في يوم ما رغم استجواباتك العديدة التي تكرمت بـ الإسلام وشعوبه، تندد بالمجازر التي ترتكبها الامبريالية والصهيونية في حق الشعوب؟ بل وكيف لا تقتدي بأساتذتك مشروع الحداثة وتقويمه؟...[9]لقد أشرنا سابقاً إلى حقيقة بعض أفكارك التي تعاتب فيها المثقفين المسلمين، وتشدّ همم التمرد على السلفية والخروج من طور التقليد والجمود للمناظرة والاجتهاد من أجل رفع التحديات ولكننا لا نساندك في الإطاحة بالسياج السلفي، فهو في اعتقادنا كما أوضح ذلك رشيد رضا. الحزام الحافظ للبيضة الإسلامية ولو اخترق ذهب معه كل شيء، أو كما قال أبو حامد الغزالي فهو الحارس ومن لا حارس له ضائع لا محالة.

■الذين اغتالوا الثورة هم الحكام الجهلة والمتسللون الخونة. وحتى بعض المجاهدين المنخدعين.

نودّك أن لا تربط بين إفلاس الخليقة، وإفلاس العقيدة، وهي عين الخلاصة التي اهتدى إليها المفكر عبد الله ثبوت الشق الأول من المعادلة لايرتّب حتمياً ثبوت شقها الثاني، وعليك فعلاً إن كنت تصبو لخدمة الإسلام أن تبين بدقة معنى العلمنة التي تودُّ إدخالها للدار الإسلامية. فإذا كان رغبتك في الانطلاق من الحداثة تهدف إلى إفضاء المطلق واختزال الدين من الساحة الاجتماعية والإطاحة بالمقدسات الروحية من أجل الرضوخ "للفرد" المبجل ونزواته كمقدساتٍ جديدة فذلك خيار خاطئ من الأساس يبتاع البخس بالنفيس والأرذل بالأفضل والنسبي بالمطلق، وإذا كانت

---

(7) تكمن هذه المنهجية في سرد حقيقة مزدوجة قابلة للتأويل على جهتين، وهي كما يقول المفكر ليون ستروس طريقة الفيلسوف ابن ميمون، تتميز بالكتابة تحت الأسطر وعدم مواجهة القضايا مباشرة.

(8) كتاب أركون (174) هذه بدعة من بدع صاحبنا تجعل الحقيقة غاية الإنسان. وترفعها فوق حق الله.

(9) كل كتابات ميشال فوكو، وهابرماس يهدف إلى تقويم مشروع الحداثة وإظهار عيوبه وثغراته.. والد. أكرون رغم أنه حريص على الاستشهاد بأعمالهم وآرائهم، إلا أنه لم يخصص في علمنا أية دراسة لنقد الحداثة. هذا علاوة على أنه لم يرفع صوته يوماً ما للتنديد بالهيمنة الأمبريالية والصهيونية. وكل همه هو نقد الإسلام وأنظمة الدول الإسلامية!!

الحداثة كما تزعم قد توصلت إلى إختزال الدين في بعدها الإنساني وأصبحت لا تفرِّق بين الأسود والأبيض والمسلم وغير المسلم في معاملاتها فهذا المعطى مجرد افتراض نظري يُكذِّبه الواقع المرّ الذي مازال يكيل بمكيالين. فيبجلّ اليهودي بفلسطين، ويخذل المسلم في البوسنة، وعليك إن لم تقتنع بعد أن تنظر في وضعك أنت بالذات كضيف على بلد الثورة الجمهورية هل تحظى بمواطنة كاملة أم أنك لا تعدو وشأنك في ذلك شأن كلَّ مهاجر مسلم، مجرد مواطن من الدرجة الثانية أو الثالثة؟

إننا سنمهلك بعض الوقت للتدبير والتفكير أو سنترقب اجتهاداتك في التراث الإسلامي للحكم لك أو عليك، أما في الوقت الراهن، فلا يسعنا سوى الدعاء لك بالهداية والرشاد وإجابتك من وراء ما أسميت بالسياج الدوغمائي المغلق فأننا نحمد الله ونشكرهُ في السَّراء والضَّراء، وعلى العموم، نفضّلُ الاستمساك بالعروة الوثقى التي لا انفصام لها، والاستئناس بابن تيمية تحت ظلال بستانه وجنَّته، ونتركك لوحدك تنعمُ بغمرة الحداثة وتسبح في أضواء باريس البراقة. وإن كان واجباً علينا تذكيركَ، بأن "من لم يجعل [...]، فماله من نور"

صدق الله العظيم.

□□□

■ثمة إمكانية لإقامة دولة موحدة بمنطقة شمال إفريقيا يكون أساسها الحضارة العربية الإسلامية ورائدها التقدم التكنولوجي.

واحة الشعر

نـهر الوجد

شعر: خالد السلامة الجويشي

1 - المطاف

وأريد أن أنساكِ
كيف تركتِ نهرَ الوجد
يهرب من يديكِ
جعلتِ أغنيتي نهيقاً
صبٌّ من خبثِ المصارف
فوق أمواه من البارود والأسفلتِ
تزحف في الحواري الموحشاتِ
تلوب من وجع على صدر المرايا
مرّغت بدمٍ
فكيف تثاءَب السأم المخاتل والمراود بيننا
فغرامنا:
وجعٌ وأوبئة، سوادٌ
وارتشاحُ دم يخرخر من عناقيد القذى
وصدى عناق ميتٍ
وتثاؤبٌ خلّى جنان الروح
قاعاً صفصفاً
وخيال منزل عرسنا المطلول
ينشج موحشاً
ويذوب في الظلمات
تهجع فوق أكتاف القرى
وحنيناً: ذكرى شموسٍ
سربلت هاماتها بقذى
فكيف أريد أن أنساكِ
لِمْ غادرتُ عرزالاً
على شطّ الحويجة شُدْتهُ
وغزالةً ناحتْ غشيّ هجرتها
وعبرتُ في سفنٍ من الخشبِ
المطعّم باللّجينِ
تتيه فوق بحيرةً نشفتْ
بقلب "الدير"
واعدت المهاجرَ في فجاج سرابه القفراء
أنّ النجمة المصلوبة العينين
سوف تهلّ ثانيةً
وأنّ جفونها السحرية الألوان
سوف تصبّ مدراراً على جنح الكناراتِ
التي اصطفّت على الأدراجِ في شغفٍ
وفي ولع المحبّ يذلّهُ ولهُ
وتوجعه كراريس الرخام...!!

2 - الضفاف

وتريد أن تنسى
فكيف تريدُ أن تنسى؟...
ولِمْ تنسى على باب اختزال الموت
ساقيةً...؟؟؟
أياماً خرخرت بدمائك الجذلى
تكابدُ ما تبقّى من رمالٍ
أينعت بصبيب غيم
لا ينثّ سوى الهباء على الثرى
ياما تلاعب ماؤها نسيم مهطالٍ
فماجتْ في مساءاتِ التلاقي
حَذْرَ خلجانٍ تَرسَّبَ في زواياها
هيامُكَ زقَّ مرتعشاً هلامي

سكناً بجدّ وسادةٍ
لا تحفظُ الأحلامَ والذكرى
وتدمي النفسَ
تقذفُ في صباحاتِ القرى
ورداً إلى الأوحالِ
كيف تريدُ أن تنسى
وكيفَ أخذتنا لمتاهةِ التخديرِ
كيف سحبتنا لجنائنُ نُثِرَتْ
ببابِ الوهمِ
كيفَ رحلتَ فينا للخنادقِ
جمّعتْ عفن القرى
للنار تسعرُ في الجحيم
وكيف... كيف سكبتنا دمعاً
يغرغر في مزاريب الخديعة
فوق أحداق الزحام.
فلِمَ اقتراف خطيئة النسيان والسلوى
ألستُ دموعك الحرّى
ألستَ الجذرَ
يوغلُ في ترابي
ثم يزهو فوق آلاء ابتسامي.؟!
***

❑❑❑

حينما في الأعالي

شعر: صالح محمود سلمان

-1-

حدَّثتني رؤىً كنتُ آنستُها
أنَّها أبصرتْ ذاتَ فجرٍ غزالاً
يحاولُ أن يُشعِلَ الماءَ في كفِّهِ
لم يكن بعدُ قد ثبَّتَ الطَّرْفَ في قبضةِ
الماءِ
حتَّى استحالت إلى جذوةٍ
كانتِ الريحُ شرقيَّةً
والسماءُ لحافاً من الغيمِ
- والأرضُ؟
- لا أرضَ.
كلُّ الذي كانَ سجَّادةً من ظِلالْ.

حدَّثتني طويلاً
كأنَّ الغزالَ أمامي
تأمَّلْتُ في الوجهِ والكفِّ والنارِ
كانَ كما الطَّيْفِ
يُلقي بنظراتِهِ في الفضاءِ.
نجومٌ،
ورقصٌ على قبَّةٍ من بياضٍ
غزالٌ وما كالغزالِ
تقصَّيتُهُ
خِلْتُ قلبي يناديهِ
هل جاءَ؟!
أم شدَّني نحوكفَّيْهِ؟!

وجهي يضيءُ
وعيناي كونٌ فسيحٌ
وترتيلةٌ في فمي كالزُّلالْ.

باقةٌ من شموسٍ أتت نحو قلبي
تناولتُها من يدينِ كما قُبَّتينِ
ورحتُ أحلِّقُ
والريحُ شرقيَّةٌ
ثمَّ: لا أرضَ، لا أرضَ
كلُّ الذي كان سجّادةٌ من ضياءٍ
وصوتٌ كما لو نداءٌ خفيٌّ:
تعالْ.

ما الذي شدَّ ترتيلتي في الصَّباحِ
وإلى شرفةٍ ذاتِ أفقٍ رخيمٍ
وألقى على كلِّ حرفٍ سلاماً؟
وهلْ كانَ في خاطري
أن أجيءَ إلى حضرةِ الشِّعرِ
هذا الصَّباحَ؟

يقولون:
"في غابرِ الوقتِ
كانَ الجمالُ إلهاً لهُ قدرةُ الخَلْقِ
إمَّا رأىخفقةً في فؤادٍ
رماها بتعزيمةٍ
فاستحالتْ إلى دُرَّةٍ لا تُنالْ".

كيفَ لي أنْ أرى دُرَّتي
بعدَ هذا الذي كانَ لي؟!
مَنْ يدلُّ الضَّريرَ على وردةِ الضَّوءِ
في كفِّ ذاكَ الغزالْ؟
كيفَ لي أن أُعيدَ الفؤادَ إلى أمنهِ
بعد هذا الذي خِلْتُهُ
لعبةً من خَيالْ؟
لا تَقُلْ: عاشقٌ ضجَّتِ الريحُ في صدرِهِ
ذاتَ حُبٍّ رجيم
فأحنى على وردةِ الشَّوقِ قَلباً وَمالْ.
لا تقُلْ: غيمةٌ ثمَّ تمضي
نداءٌ له هيئةُ الصَّمتِ في جُبَّةٍ من دعاءٍ
سؤالٌ يغلِّفُهُ الفَقْدُ باليُتْمِ
أوجاعُهُ غابَةٌ من دَلالْ.
لا تَقُلْ...
فالكلامُ الذي يجرَحُ البَوْحَ في صمتِهِ
لا يُقالْ.

-2-

حينما في أعالي الرُّؤى
تستفيقُ الحكاياتُ من صمتِها المرمريِّ
وتُرسِلُ أطفالَها كي يلمُّوا لها نرجِسَ العيدِ
من غابَةٍ في أعالي الكلامْ،
يركضُ القلبُ مابينَ خوفٍ وأُمنيَّةٍ
ثمَّ يحبو على شرفةِ الأغنياتِ
التي تستحمُّ بنرجسةٍ من رُخامْ.
غَلَّ في وَرْدَةِ الكَشْفِ
مُستقصِياً سِرَّ ذاكَ الجلالِ
الذي هلَّ من قُبْلَةٍ

ثمَّ لا شيءَ في سمعِهِ غيرُ هَمْسٍ خفيفٍ
كَأنْ قَدْ تلاشى صدى الخَطْوِ
في مُقلةٍ لا تنامْ.

كيفَ يأتي من الغابةِ الصَّوتُ مُزَّمِّلاً؟
كيفَ لَمْ يلمَسِ الدِّفْءَ في خَدِّ حُوريَّةٍ
أَوْقَدَتْ في يدَيْهِ الهَوى؟
من تُرى يستجيبُ لِنَذْهَتِهِ
حين تأوي المواويلُ محزونةً في المساءِ
تفتِّشُ عن صوتِها؟
مَنْ يرشُّ على وجهِهِ بعضَ ماءِ الحياةِ
ويبعثُ في روحِهِ بعضَ آيٍ
من السَّوسَنِ العَذْبِ
كي يستعيدَ قليلاً من الذكرياتِ
التي ضيَّعَتْ بيتَها؟
لم يَعُدْ همُّهُ الآنَ أن يغسِلَ الكونَ
أو يُخرِجَ النارَ من صخرةٍ في الرَّمادِ
وأنْ يفتَحَ البابَ للقادمين
فَمِنْ كلِّ هذا الحُطامِ ارتوى

عندما في أعالي الهَوى...
"بِنْتُ مَنْ تلكُمُ الحلوةُ الثَّغرِ؟
حتَّى لَتَنْداحُ أحلى الزغاريدِ قُدَّامَها؟
حين مرَّتْ
وكانت على موعدٍ في مساءٍ
من الزَّنبقِ الليلكيِّ
شدا بلبلٌ
واشتهتْ فُلَّةٌ أن تَلُمَّ الخُطا
وارتدى الصُّبحُ ألحانَهُ
واستعادَتْ عجوزٌ خلاخيلَها

بنتُ مَنْ؟
قطعةٌ من سماءٍ
على الوردِ ينسابُ في رِقَّةٍ
وجهُها
مثلما لو عَزَفْتَ على قلبِ ذاكَ الفتى
نغمةً في مساءٍ من العشقِ رَيَّانَ
هَمْسُها.
بنتُ مَنْ؟
هل تُرى صاغَها الحُسْنُ من لحظِ جِنِّيَّةٍ
كي تشدَّ الرُّؤى نحوَها؟"

حينما في أعالي المنى
"ظلَّ مَنْ ذلكَ المستطيلُ على
شرفةِ الروحِ؟
كأسُ النَّديمُ تحاولُ أن تستعيدَ السُّلافَةَ
بعضُ الجواري يُجمِّعْنَ آهاتِهِ في الجُفُونِ
ويحملْنهُ في رداءٍ من الخوفِ
كيما يُخبِّئْنَهُ عن عيونِ النَّوى.
حين ألقينَهُ في فضاءٍ من العطرِ
كيما ينام
اختفى مثلَ طَيْفٍ على غيمةٍ من
غِوى.

هل تُرى صاغَ في العطرِ حتَّى القرارِ؟
فألفى على خطوةٍ منه عصفورةَ الحلمِ
تدعوهُ
فانثالَ في صوتِها مثلَ نايِ الجَوى؟".
هل تُرى صاغَ أحلامَهُ في الصَّباحِ
عصافيرَ من فِضَّةٍ
ثمَّ أطلقَها في حقولِ الغناءِ
لكي تمنحَ الشِّعرَ أوزانَهُ
والكلام قناديلَهُ
كي تعيدَ الأغاريدَ من جُبِّها؟

طالما هَدْهَدَتْهُ المواعيدُ
في حضنِها الفستقيِّ
وأغفى على بَوْحِها
خلسةً تلتقيهِ على مفرقِ الصَّحْوِ
تدنيه من ثغرِ أحلامِهِ
كي يجسَّ القناديلَ
إمَّا احتسى ومضةً
فرَّ من نفسِهِ هاجراً ظِلَّها.

لا تَقُلْ: خَيَّبَتْهُ المواعيدُ
لم تفرشِ الوردَ في دربِهِ
مثلما كان يشتاقُهُ
كلُّ ماكانَ أنْ شدَّهُ الحلمُ مستوحداً
نصفُ هذا الذي يرتديه سماءٌ
ونصفٌ مياهٌ
وذاكَ الذي في الأعالي
على عرشِ تفَّاحتينِ استوى.

❑❑❑

تجليَّات الجُرْحِ وَالورد

شعر: محمود حامد

ما تقرئينَ الآنَ... قالت:
في كتاب الحزن أقرأُ،
كُلُّ ما من حولنا يبدو كئيباً...
كيف ينهمرُ الأسى عَبْرَ الوُجوهِ،
وكيف يشتعلُ الرَّصيف بخطوةٍ
حملت أساها ثُمَّ غادرت الشَّوارعَ خلسةً
وسط الزِّحامْ!!؟
كيف استفاق النَّهْرُ
لم يَجِدِ الضِّفافْ!!؟
والبحرُ لم يَجِدِ المرافِئَ،
والصَّدى لم يعثروا أبداً عليهِ
لأنَّ بَرْقَ الصَّوْتِ ضاعَ مَعَ الهُتافْ
والرِّيحُ تخطفُ من شفاهِ الوَرْدِ
آخِرَ ما تبقَّى من كلام.
كم كابَدَ الوَرْدُ الحزينُ غَداةَ نام
كيما يحوك على الوسادةِ
من رفيفِ الحُلْمِ أَجْمَلَ ما تُصَوِّرُهُ
المشاعِرُ للغمام
كم كنتُ أُوغِلُ في مَساءِ القُبَّراتِ فأشتهي
لو أنَّني ما بين قُبَّرتينِ أقرأُ
ما يدورُ من الحديثِ، لو أنَّني
ما بين ثغرينِ استطعتُ قراءةَ الأفكارِ
في قُبَلٍ تُدَوِّيِّ في الظَّلام.
كم كنتُ أُوغِلُ في أنينِ العُشْبِ
كنتُ حزينةً جداً لأنِّي
لم أُجامِلْ في البُكاءِ، ولم أُجامِلْ في الغناءِ،
ولم أُجامِلْ لحظةَ انكسرَ الأنين على
الرُّكام.
مَرَّتْ على الأنهارِ أشجارُ الحنينِ فلم تَجِدْ
إلاَّ الحصى في القَاعِ...،
كيف سَتَسْتَحِمُّ إذاً بماءِ الوَرْدِ،
كيف تغوصُ في كفِّ المياهْ
تلكَ الجدائِلُ.. كيف يَخْتَصِرُ الجفافْ
في شهقةِ الأنهارِ آهْ!!؟

*

تعبت يَدٌ من كثرةِ التَّلويح
لا حمل المساءُ سلامَها للأَهْلِ،
أَوْرَدَّ المساءُ لها السَّلامْ

*

هل تقرئينَ دمي!!؟
إذاً طُوفي علينا آنَ تنكسرُ المنافي
تحت قهقهةِ الرِّياحِ،
وآنَ ينسحبُ الهديلُ من الحمام.
وغَداةَ لا يبقى على
وَجْهِ البسيطةِ غَيْرُ صَوْتٍ واحدٍ يبكي
بِجُنْحِ اللَّيْلِ مأساةَ الخيام.
يا ورْدةً نهضت تُقاتِلُ لم تَجِدْ
قدمينِ حافيتينِ، لم تَجِدِ الحذاءَ اللَّيلكيَّ،
وإنَّما وجدت حدائِقَ من دماءْ.
تمشي فتشتعل السَّماءْ
بالقمحِ والزَّيتونِ والصَّفصافِ،
تشتعلُ السَّنابلُ بالغناء.

يا وردةً... لم يَبْقَ وَرْدٌ.
حين هلَّ الصُّبْحُ من جُرْحِ الضِّياء
هل كانَ نَهْرُ الوَرْدِ يُشعلُ كوكبَ الفردوسِ
في هذا الفضاء!!؟
قلتُ: اسكبي ما شئتِ،
أَمْ لكِ ما سكبت،
وللقصائدِ ما تشاء!!؟
*
ألأطلسيُّ يَمُرُّ يسألني:
لماذا كُلُّ هذا الحُزْنِ:
حزن في الوُجوهِ، وفي العُيونِ، وفي السُّفوحِ،
وللنَّوافِذِ حزنُها...
لِمَ كُلُّ شَيْءٍ عندكم في الشَّرْقِ
يختصرُ الحياةَ بنظرةٍ تدمي؛
وتاريخٍ حزين!!؟
فأجبتُهُ:
هل عندكم في المغرب العربيِّ حالٌ
غير حالِ الشرق!!؟
هل ما يُشبهُ الفرحَ الذي يبدو عليكم
لا يُشكلُ في حقيقتهِ سوى
ذاك الأنينِ المُستكين!!؟
يا صاحبي...
هذا الدَّم العربيُّ ينزفُ حيث كان
فالشَّارعُ العربيُّ مُشتبهٌ بهِ،
والموقفُ العربيُّ مُشتبهٌ بهِ،
هل كُلُّ شيءٍ في الثرى الوطنيِّ
مُشتبهٌ بهِ!!؟
إذْ أنَّهُ...
عند اغتيالِ الوَرْدِ فوق ثرى العُروبةِ
أين كان!!؟
والبُندقيَّةُ عندما
ألقوا بها تحت الحذاء.
لم يُدركوا أبداً لماذا
بَدَّل الزَّيتونُ مَوْقِعَهُ الأصيلَ
من الغناءِ إلى البُكاءْ!!؟
كُلّ الذي فهموهُ
تبديل التَّفاصيلِ القديمةِ بالجديدةِ،
والذي فهموهُ تشكيلُ الخرائطِ من جديدْ:
وطناً يَمُرُّ من الوريدِ إلى الوريد
لكنَّهُ...
غير الذي في البالِ كان
حيثُ الدَّمُ العربيُّ يرسمُ ما يُريدُ
من الجليلِ لعسقلان
*
ألرِّيحُ تُقْلِقُ.. وحدها
وقفت تَجُرُ ذيولَها مُختالةً
فوق انكسارِ السَّاح تحت العاصفه
وتظلُّ تحملُ وحدها شَرَفَ النِّضالِ لأنَّها
هي وحدها هزمتْ فُلولَ الصَّمْتِ
في تلكَ الوُجوهِ الخائفه
ولأنَّها... ستظلُّ تنبشُ في القُبورِ لعلَّها
تلقى مُصادفةً خُيولَ ابنِ الوليدِ
فقد دهاها ما رأتْهُ فلملمتْ
تَحْتَ التُّرابِ صهيلَها..
ومشت إلينا في الشَّواهِدِ زاحفه..
*
هل تُطلقينَ عِنانَ فكركِ في القراءَةِ
فاقرئي عَنَّا كثيراً...
حيثُ تختلطُ الأمورُ ببعضها:
تبدو المسافةُ بيننا
في خُطوةٍ تأتي، وتُصبح شاسعة.
حيناً نَمُرُّ بحلمنا فوق الجليلِ،
وتحتَ أشجارِ الصَّنوبر نستريحْ.
لكنَّنا...
في أغلبِ الأحيانِ نرجعُ للصَّفيحْ.
ما بين أوجاعِ المُخَيَّمِ والمُخيِّمِ
دمعتانِ وفاجعة
وَدَمٌ يُقَرِّبُنا إلى الوطنِ السَّليبِ،
وَبَعْدَها...
تنأى بنا بَيْنَ المنافي والمنافي خُطوتانِ:
دَمٌ وريحْ!!!
وحقول حُزْنٍ واسعه!!!
*

كذبوا علينا عندما
قالوا:
بأنَّ الشَمْسَ تعبرُ فوق أحزانِ المُخَيَّمِ ساطعه.
فالثلجُ يخترقُ الجُذُورَ
غَداةَ حَرُّ الصَّيْفِ يكوي،
والمسائل: أن نعودَ، ولا نعود.
كثيرة جداً... ونحن أمام جُزئياتِ آلاف القضايا،
والقضيَّةُ ضائعه!!!
يا أيُّها المُتَوَسِّطُ العَرَبِيُّ
خُذْ كُلَّ الذين تُحبهم
صَوْبَ الجنوبْ...
أرأيتَ كيف يُشَكِّلُ البَّوابةَ الأُولى
إلى الوطنِ السَّليبْ!!؟
ويُتيحُ للضَّوْءِ البعيدِ
أنْ يَعْبُرَ البَّوابَةَ الأُولى إلينا
خالعاً نعليهِ... يمشي حافياً
من نَشوةِ الفَرَحِ التي
خلعتهُ من ليلٍ رهيب
بيني وبينك خطوة كي نلتقي
بيني وبينك خطوة
والوعدُ حيفا...
بيننا وَعْدٌ أكيدْ...
حيثُ المفارقُ كُلُّها كالبوصله.
إذْ حوَّلتْ كُلَّ اتجاهاتِ الدُّروبْ
صَوْبَ الجليلْ
حيثُ اشتعال الأَرْضِ
سنبلة فسنبلة لآخر سُنبله.
بين الخليلِ وقُرطبه
ويد تُلَوِّحُ بسمةً وقَرنفله
ألآنَ أفهمُ سِرَّ ذاكَ العِشْقِ
بين غمامتينِ وخافقينْ
ألآنَ أفهمُ سِرَّ ما يبدو عميقاً
بَيْنَ جُرْحِ الضفتينْ.
ألآنَ أفهمُ جيداً
سِرَّ العلاقةِ بين أهدابٍ وعين

*

هل تقرئينَ دمي!!؟ فتضحكُ:
كيف أقرأُ من أنا فيهِ الحبيبة والبلادِ،
وكلّ شيءٍ مُستحيل!!؟
عَذبتني جداً لأقرأَ عنكَ أَكْثَرَ،
كنتُ أغرقُ في تفاصيلِ الهوى
وعلاقةِ التَّاريخ بالأَفكارِ أو
تلكَ العلاقة بينَ مضمونَ الكلامِ،
وبين تفسير الأمورْ.
إذْ كيف يمكن أنِ تقومَ علاقةٌ
بَيْنَ الغمامةِ والسُّفوح.
لو لم تكن في الأصل بينهما جُسور
مثل التجلّي بين روُحٍ تَستميلُ،
وبين روُحٍ تُستمالُ،
غمامةً ودماً نَفورْ
لا تذبحي بيني وبينكِ رعشةً
رسمت حواراً بيننا:
إني لأفهمُ يا حبيبةُ
ما يقولُ الوَرْدُ للعُصفورِ
أرأيتِ أجملَ من حِوارٍ
رائعٍ ومُثير!!؟

*

ما تقرئينَ الآنَ!!؟
أقرأُ أَوَّلَ الجُرْحِ الذي
نزف الحنينَ، وآخِرَ الجُرْحِ الذي
سيظلُّ ينزفُ بُرتقالْ..
والتِّينِ والزَّيتونِ إن دماً يَنِزُّ،
ولا يزَالْ...
فوق الثَّرى العربيِّ
يُشبهُ في الخُرافةِ
طائِرَ العنقاءِ يرسمهُ الخيال
شيئاً شبيهاً بالجُنونِ،
أو المُحالْ!!!
من أجلِ ماذا
ظَلَّ حُزْنُ الرَّمْلِ يَشْرقُ بالدَّمِ العَرَبِيِّ
لا هِيَ حفنة من مائنا تكفي
لتُطفئَ نارنا أبداً ولا

هي قبضة من مُستحيلٍ
تستثير العُشْبَ في قَيْظِ الرِّمال.
قلتُ: اْقرئي في العِشْقِ أكثرَ
عَلَّ ما يشفي غليلكَ الجُرْح
شيئاً لا يُفَسَّرُ، أو يُقالْ.
*
إني أميلُ إليكِ أكثرَ
عُشبةً فوق السُّفوحِ،
وَقَبَّرَهْ.
وَأَميلُ أكثرَ للسُّهولِ
تَجُرُّ أعناقَ السَّنابلِ خلفَها
وطناً يمرُّ من الوريدِ إلى الوريدِ
وقنطره
قلتُ: اقرئيني جيداً
فأنا جُنون البَرْقِ لحظةَ يقتفي
أَثَرَ القصائِدِ في الشِّفاهِ المُمطره...
*
وأنا العُروبةُ...
من دم لدم مشيتُ
أنا هُنَا فوقَ الثَّرى
إلياذَةُ الشُّهداءِ

أنا كُلُّ جُرْحٍ عاشقٍ
نهضَ الصَّنَوْبَرُ منْ يديهِ،
وقامَ نهرُ الصَّبْحِ يمشي فيهِ
من أشلائي
قلتُ: اْقرئيني يا حبيبةُ جَيِّداً
فمن الغلافِ إلى الغلافْ...
كُلُّ الذي ألقى بهِ التَّاريخُ
في أرجائي.
هل يستثيرُكِ يا حبيبةُ صَوْتِيَ الدَّامي،
ونهرُ غنائي**!!؟**
هل تستثيرُ النَّخْلَ أوجاعُ الضِّفافْ**!!؟**
هل يستثيرُكِ عُشْبُ روحي..**؟**
إذْ يغصُّ من البُكاءِ على يديكِ،
وَ إذْ يغصُّ بهِ الصَّدى
في الحنجرة**!!؟**
يا أَلْفَ معذرةٍ فما
ألقيتُ من حُزني عليكِ
هو اشتعال العشق فِيَّ
فمعذره**!!!**
*

❑❑❑

على باب توما

شعر: مظهر الحجي

-1-

على باب تُوما(1)
تركتُ بقايا اللقاء تمور...
على كفّها المستكينِ بكفّي
ولملمتُ نفسي
وأخمدتُ وَجْدِي وضعفي،
جمعتُ بقايا المواعيد، بعضَ الوعودِ،
وآخرَ أنفاسها الذاهلاتِ
وغادرتُ كي لا أكونَ الحبيبَ
الذي عاشَ وَهْماً
ومات انتظاراً لأنثى الأماني
التي لا تجيبُ.
لتلكَ التي شاطرته اشتعالَ الليالي
خيالاً خلوباً
وكان ينوء بوَجْدِ الحضورِ
وكانت... تغيبُ
على باب توما
نزعتُ بقايا اللقاءِ المريبِ بكفّي
وأعلنتُ حتفي
كتبتُ على صخرةِ الباب سطرا
رويت حكايةَ مَنْ هامَ دهرا
ذوى في المساءاتِ عطراً وزهرا
نقشتُ حكاياتِ قلبٍ صغيرٍ
تضرَّجَ بالعشقِ عمراً فعمرًا
وآبَ وقد أرهقَتهُ النَّدوبُ.

-2-

على باب توما
تركت الشبابَ المغرّرَ يهذي
يهيمَ وراءَ الصبايا
يبدّده الحسنُ،
يجري يمينا، يطير يسارا
ويذهلُ حينا أمامَ اشتباك الدروبِ
فأيُّ الحواري سيسلك هذا المساءَ النديَّ
وأيُّ الغزالات يتبعُ
أيُّ الشراكِ سيصطاد هذا الغلامَ الطريَّ
فكلُّ الجَمالِ مباحٌ
وكل الغزالاتِ تغوي
وهذا الغلامُ الغريرُ يطيشُ
ويسكر بالحُسنِ حتى حدود التلاشي
يُغمّضُ عينيه، يمسكُ بالحسن كي لا يذوبَ
يريد امتلاكَ الربيعِ، الجميعِ،
كوَعلٍ وحيدٍ
يتيه على فاتناتِ القطيعِ
وحين يباعد جفنيه شيئاً فشيئاً
تكونِ الحَواري يبابا،
نوافذُ يُسدلنَ وَرْدَ الستائرِ
بابٌ من الجوزِ يُوصدُ
همسٌ يهسهس خلفَ الضلوعِ
وضحك يجلجلُ حينا
وحينا يزقزق كالقُبَّراتِ
مجونُ الصبايا اللواتي لَهَوْنَ قليلاً،
عَبَثْنَ قليلاً، سكرنَ بسحر الغوايةِ،

عُذْنَ يفضْنَ حُبورا
تسمّرنَ خلفَ النوافذ يكتمنَ ضحكا رقيقا
يراقبنَ ماصِدْنَ خَلسا.
وذاك المعلّقُ فوق خيوطِ الأماني العذابِ
تسمَّرَ في ساحةِ الحيِّ يهذي
يغنّي لتلك النوافذ، يُنشد عذبَ الكلامْ
على باب توما
تركتُ الغلامَ يهيم، يغنّي
يدمدمُ أحلى الكلام
تسلّلت خلساً إلى درب حنّا
وغبت بخمارة في الظلاّم.

-3-

على باب توما
تركت الصغير وحيدا.. يلوبُ
وأُبْتُ إلى موقعي في الجنوب
تراشقتُ بعضَ الرصاص، وبعضَ القذائفِ،
بعضَ الشتائم
كانت مواقعُ "تلّ الفرسْ"(2).
تردُّ علينا برشْقٍ فرشْقِ
فتتبعُ تلكَ التلالُ بوهجٍ من الأصفرِ المستشيطِ
وتبرز في الغرب أشباحُ رعبٍ
يغيرون سِرباً فسربا
تزغرد "جَولان" نارا
ويندفع الغيظُ فوقَ الرؤوسِ
حبالاً من الأصفر الأزرق المستفزِّ
وتغدو السماء احتفالاً بغيضا
بألعابها القاتلهْ.
يقهقهُ في البعد صوتٌ صديقٌ:
توارى، تضاءلْ، وطاطئْ قليلا
لألاّ تنالك تلك الشظايا
ونَعدمَ رابعنا في جحيم الليالي
أوان يدورُ شرابُ "العَرَقْ"
ونَسْعَدُ بالشتمِ واللّعنِ آنَ الخساراتُ
تترى عليك بَلعب "الَورقْ".
تضاءلتُ حينا
وحينا برزتُ
وبارزتُ تلك المواقعَ فوق التلال
ويوماً فيوماً
لهونَ طويلا مع الموتِ
وازددت غيظا وحقدا
تنامى بصدري ظنٌّ لَجوجٌ
يوسوس أنّ عدوَّ التلالِ
يقهقه، يسخر، يعلم أنّي تركت الصغيرَ
وحيداً... على باب توما.. يلوبُ

-4-

وبعد ثلاثين عاما
وقفتُ على الباب أنقاضَ كَهْلٍ
أَفَكّكُ بعضَ الرموزِ
لأقرأ سطراً بأسفارِ عمري،
الذي لم أعشه كما كنت أهوى
وعاش، كما شاء، طفلاً يهيم
وحين هممتُ بمحو النقوش
تراءى لي الطفلُ بين السطَورِ
وكان هناك وحيدا... يلوبُ
على بابِ توما

❑

❑ الحواشي:

1 - باب توما: أحد أبواب دمشق القديمة.
2 - تل الفرس: تلّ في الجولان يشرفَ على سهل حوران.

❑❑❑

صـــدر

عن منشورات اتحاد الكتاب العرب

قراءة في عيني امرأة متوحدة

شعر...

...........محمود نقشو

أدقُّ باب اللغة

نص:آصف عبد اللّه

أيتها الرِّيحُ
خذيني في مهبِّك ورقةً فقدت أمَّها
وارميني بعيداً؛
تدوسني الأقدام!
المجنون يُطْلقُ الحكمةَ..
هل أنا المجنون؟!
سأطلِّقُ كلاماً منكفئاً، وأسقط إلى أعلى الحلم؛
أتأبّطُ حزني كتاباً أخرسَ الأقوال!
آيتي جسدٌ متهالِكٌ وروحٌ تهيم!
***
ها أنذا أدقُّ اللغة
أصيح بها
يا سرّي
افتحي مدى العشقِ لنتحدَ،
لأكون أنتِ وتكوني انبثاقي من أحشائك.
لتكوني حروفي وأنا دمك.
أنوءُ بترابك،
أنتظر مطركِ، لتتواشج البذرةُ بحنين نسيجهِ،
أدقُّ باب اللغة..
ليس إلاّ رمادٌ يتطايرُ
ليس إلاّ سكونٌ مخيف..
أشباح طيور أسطوريةٍ!!

لكنّي أرسم ظلال امرأةٍ
أحسبُها تنتظرني في منتصف الأمل..
هل وقعتُ في شباك الظّنون؟!
طنينٌ يتعالى.. يتعالى.. يطغى،
تتحرك كائناتٌ من ورق،
بل تحرَّك كعرائس الظّلال،
أمدّ يدي لأدقّ النّاقوس
لأدقّ الحروفَ
لا أجدُ شيئاً!
هي يدي ترسم قوساً
أَسدَّدتْ سهماً في عين الباب؟!
هل حرفت حرفاً عن حافته؟
كيف وأنّى لي فتحُ لغةٍ مغلقة بسرٍّ لا يموت؟!
....
....
....
تعبتُ وكلّت يدي التي ليست لي ولستُ لها!
والنّاقوس ينام في اللغة، واللغةُ فزّاعةٌ في حقل لا ينجب
إلاّ الخوف!
أريدُ امرأة تُنصِّبُني بعلاً على قلعتها،
تُدرِّبُ أصابعي على قراءة حليبها

وتطمر خوفي خلفها!
أريدُ صُوراً.. مَنْ ينفخ فيه؟!
أريدُ درباً تعلّمني المشيَ،
هواءً يعلّمني التّنفسَ،
شمساً تعلّمني النّهار
وماءً يشربني!
هل أدقّ أكثر؟!
بابي مغلق فمن يدقه؟!
آلهةٌ تدّعي الخلق..
هل اللغة امرأة لا تعطي نفسها إلا لإله حقيقي!
هل أدقّ أكثر؟!
سأعبر عزلتي، وأجعل اسمي باباً وقلبي عتبةً ومسجداً،
وأدعو الطّيرَ والنّبات، الأنهارَ والبحارَ.. الجبالَ والسّهولَ
ليدخلوا بكلّ لغاتهم.. ليصلّي كلٌّ منهم صلاته!
لكنّي لستُ إلهاً..
كلّ ما أملك أنْ أشرع بابي
ربّما تدخل لغتي كلّ الأبواب، فأقترب من ذاتي

***

أيّتها المرأة..
هل لك شمعةٌ تفرش روحها لتمرَّ قدماك؟!
اشتعل كلامٌ في قلبي... هو لكِ..
لأصابعي لغةٌ تبوح شوقها
وتبيح كنوزَك!
منْ كلَّمَ التّين والعنب في كرومك؟!
يا لعطشي..
لو أعبُّ من مياهِكِ،
ثمّ أطير فوقك كفراشةٍ،
فيأخذني لهيبُك!
وكلّما احترقتْ أجنحتي نبتتْ مرّة أخرى فأطوفُ بأغصانك
لو قلتُ (أبجد)
لكنتُ (الجحيمَ) جنوناً يجمح فيك
وكنتِ ما يبقى!
لو قلتُ (هوّز)
لكنتُ (الهاء) تهمز بابَ القصيدة
وكنتِ القصيدة!
أقرأ حيرتي فيك
أقرأ المراثيَ
.... الأملَ
فصل الحزنِ يمدُّ عباءته
يلفُّني!
والصَّمتُ يتواشج مع اللغو
البكاءُ والقهقاتِ
البياضُ وشغبِ الكتابةِ
فكيفَ أفرّقُ بينك وبين اللّغة؟
أنتِ لغتي
فاتسعي
وأوسعي
لتعبي
من قادني، بيدٍ لا تدركها العين، إلى كونٍ حاضرٍ؛
يتباعد في ذاكرة لا تموت؟!
هي
الأشجار،
الأنهار،
الهضاب،
القباب،
الجداول والمعاول
ثغاء كائنات مختلفة
ثرثرة الينابيع
همسُ الأوراق
كلّمتني في مهودها،
ألقت على قلبي أسرارها
.... أنينَ لغاتها!

***

أشدُّ أستار اللغة إلى أقصى الغموض؛
لأفضح ابيضاض العيون
وأترك للنّورس انقضاضه!
لكلّ أنثى لغةٌ تفتح كونها الغامض
فيفيض بهاؤها!

منَ خبّأ كلّ هذا النّور في أنثى،
وخبَّأَ فيَّ تحناني واخضراري؟!
سبحانَ منْ جبلَ الأنثى بطينِ النّور في ضلعي،
ثمّ قال: اقرأْ ضلعك الأقصى
فانفتح الجسد عن خبيء مكنونه
من علّم الألفباء إشاراتها؟!
من أيّ طينٍ نحيلُ أجسادِها؟!
آه يا لغةً كما الزّئبق!
أُفصِّلُ منْك الأسماء،
ثمّ أنفصِلُ عنكِ لأتبعك
سأقصُّ فيضَكِ على الملأ
فلا تكذِبيني رؤايَ!
***
من التي أطلقت أسرارها في عظامي،
ونامت في الخلايا لأصحو مبعثراً؛
أمشي في الحروف فتمشي معي،
وأضلُّ عنها، وهي في إهابي؟!
من التي جمّعَتْني من شتاتي، ثمّ بعثتني،
في القبائل؛ أحملُ وشمها، وتحملني؛
توزّعني، فتخضرّ الطّرقُ؟!
هي اللّغة (؟)
تأخذني من باب لباب،
كلّما همّتْ يدي أن تدقّ
تختفي الأبواب!
أُسائل الحروف:
ماذا يعني هذا
إنيّ أتوَهَّمُ باباً ينفتح
وأرى من قوسٍ في دمشق (أندلساً
وقدساً في الكلام)
وأرى روحي تنوح
فكيف أبوح بالوضوح؟!
غابت الأبواب، أو ضاعت
قلنا: لنا في الكلام باب
ولنا في الأسماء باب
ولنا...
ولنا أن نبني أبواباً

لا يعبرها الغرباء،
ولا تفتح إلاّ لمن في يده ملكوتها!
***
هذه الرّيح
آوتني في جنونها
فاقتربتُ من حنيني أكثر!
كنت أفتش عن أبواب نسِيَتْ أسماءها
عن أسماء نامت في ظل النّسيان
عمّن قرأ سُورَ أسوارها فبناها،
ثمّ أعطاها أسماءها!
قلت للهدهد الذي نام طويلاً في اسمي؛
أخرجْ إلى قوس الباب وولّني على جهاتي!
لستُ أدري كيف طارَ إلى يمنٍ،
فرأى الباب[10] مفتوحاً؛
دلف إلى سوق الملح[11]، ثمّ عاد بسوق أحزانه،
ودرج إلى باب السلام[12] فلم يجد سلاماً،
ولم يجد باباً،
ولا اسماً!
هل لهذا الحزن باب؟!
منْ يُغلقُه إذاً؟!
هذه الرّيح حصاني،
كيف أسوسها لتحملني؛
أسعى على أبواب غربتنا
وهذه أغنيتي
أطلقتها لتختار سماءً،
أو لتختار أرضاً،
وأرضى بفضّتها،
أرضى برنينٍ يأخذني إلى جوقة القصائد
إلى خيل تحمحم!
أختار مقبرتي وشاهدتي
أختار نجمةَ الرّمق الأخير،
ثمّ أصحو!

---

(10) الباب هنا باب اليمن في صنعاء
(11) سوق الملح: سوق شعبية قديمة داخل أسوار صنعاء القديمة
(12) باب السلام: أحد أبواب صنعاء القديمة.

ماذا يعني هذا؟!
كلّما همّت يدي أن تدقّ
تختفي الأبواب،
تختفي يدي
فأصحو!

❑❑❑

صـــدر
عن منشورات اتحاد الكتاب العرب
كما توقع الندى
شعر..
معشوق حمزة...........

هامش على يسار الفضاء

نص: عبد النور الهنداوي

كنتُ دائماً...
أفترض أن جداراً بدأ يتمطّى.
هل هذا الافتراض
يمنحنا الجدوى...
وأن نبتكر ماضياً كان؟!
كل لحظة /// وديمومتها
كل مافي هذه اللحظة يحترق؟!
أو يرقص
ثم///
أن تكونَ المدينةُ التي أسكنها
بلا جدران..... ///
أو
أن هذه المدينةَ أتصورُها تتساقط...
يكفي أنني صنعت من المجد
مرآة مجعّدة
تعكس امرأةً
فوق المدينة
أو؟
تحتها
أنا وإياها
نقضمُ الأسس
والقرون التي في الأعماق.
***
إنه مركز الغابة
الهامش الذي على يسار الفضاء
أقول:
أنا عائد من معدن نام عميقاً
وأحسنَ وداعي...
يا آ آ آ
/نوارة/
وحدكِ أنتِ التي بكيتِ معي
لمعرفتِنا بالماء
وبالغَرف التي نمنا فيها،
وبأشياء وراثية،
وبخمائل الثورات،
ياحبيبتي.
هل استيقظتِ الحجارة في الصالة؟،
الصالة التي صرخت بها دون توقف،
ويموت العصفور الذي ظلّ معلقاً على الشجرة،
هيّئي طفولَتَكِ
كي يأتيكِ الموتُ دون حقيبة
/(وأدور فيك)/
كأرجوان الوحوش...!!
/ /
كم كنت رائعاً
وأنا أصافح النافذة
بالأمس
كانت النافذةَ التي صافحتُها
-مريضة-
وقاسياً جداً
كان الأفق
تخليتُ عن كل الأسئلة

وعن الضجيج /// الذي تركتهُ يعزف للأرخبيل...
إنها هذه الأغنية
التي احتفظْت بأصابعها
كي أراها وهي على هيئة أضمومة
أو
على هيئة صخرة واضحة.!!
/ /
سأطلب الهدوء،
من كل شيء أراه،
وسأطلب كل شيء،
كي أوحّد بين الزمن وجسدي...
وسأطلب علْناً
أن يكون لي دربُ واضحٌ في الحلم،
الآنَ،
يمكن أن تكون نهايتي،
مجردَ صرخةٍ
في صميم الورد...!!
/ /
في غرفتي
مصباح يفكر بكل شيء،
مثلاً
يريد أن يعرف أمريكا
وأن يسافر إلى كل قرية ليضيء أكثر
يريد أن يشتعل بالسرير
وأن
يفتح نافذته الجريئة
وأن يهزّ الجدار، والبترول، والغبار الجيد.
يريد مثلاً،
أن ينتعل حذاء فاخراً
ويصلي مع البنفسج
أن يركب زورقاً
وأن يتزوج الثمرة.
مصباح يفكر في كل شيء،
في
غرفتي فقط ///.
/ /

الدمّ لم يكن هنا،
عندما كان لم يفكر في متعة الأبعاد؟...
في المتعة أيضاً
صرخة رائعة
قبلَ
أوْ
بعد الفراغ.
/ /
مونيكا
أنتِ اضطراب الشرق
وتفاح المغول!!
الآن
من حقكِ اغتصاب الحركة
والأنهار التي ليست لها ذاكرة.
قلت لليل
انتظرني://///////
فصار تفاحة
قلت للجدار
انتظرني
قال: من سينتقم؟
قلت للذاكرة
(...........................)
صرخت بالماء
قلت: ليس سراً على أحد
أنّه لا يتعذب سوايَ،
قال أبي:
انتظرني
قلت: لماذا؟؟ ////// أحتفظ بهذه الوردة الداكنة؟
انتظرت قليلاً
قلت:
لابدّ أن جهة الوصول إلى هناك
أن تكون أكثر عمقاً
/ /
الزمنُ
شجره..
اللازمنُ

أبعادُ الشجرةْ!..

/ /

قبل المدينة،
بعد المدينة،
يكون الليل
وسط الميدان
وفيما أنا أستحم بالأفق
استيقظ السؤال التالي:
أنا
ومنذ عصور حجرية
هزَّني استنباط التجربة

/ /

همست في أذن الجدار،
بسؤال عن الدولة.
فوراً
كشف لي عن عورته
وقال:
أنا رصيدي
القصائد التي أتلفتها في سبيلي!!

/ /

حلمت بسمكة
تزغرد لليابسة
عندها // قلت:
كم نحن قاصرون عن فهم هذه الغريزة .

/ /

في غرفتي
ليس خطأ أن أكون وحيداً
أنا
/ونوّارة/
هي تلعب بدميتها
وأنا
ألعب بالوقتْ.
الوقت////
ليس الزمن
والزمن
ليس كل مايفعله، يحدث بالوقت.

/ /

البداية قالت للنهاية:
هل أنت التي كنتَ بالأمس فوق الطاولة؟///
قالت النهاية
لا
كانت معرفتكِ
ربما
لاشيء أفعله الآن
إنني أنام
أنام في // تلك اللحظة التي تأتيني من الأشياء /// التي
أحبها
وربما
التي لها رائحة محتلّة
ربما أفعل مع الأشياء التي تريد أن تنام
كلْ شيء،
لأن اللحظة التي نحبها جميعاً
هي الآن
تنام.
ربما لأنني محقّ في ذلك
أن
أرى السماء (وقد) انتقلت إلى مكان آخر
أو
أن الأشياء التي أعرفها
جعلتني أبتكر عمقاً
ينام فيه الزمن
هكذا العالم
يقارن القاتل ///// بالراية
والراية نفسها
بما يشبهها
لأن الصمت
بدأ يصاعّد قليلا // قليلا، في الحواس
والقبلات
بليلة ضعيفة الجسد
ربما
بالالآف
يأتون أمام الحُداء

والقصائد الطويلة؟///
هي أشبه ماتكون
بالرطوبة
ربما الأشياء ذاتها،
لا تعنيني شيئا،
أستعملها
كجلدي،
وأناقشها
كخبيرة باندلاع النار.
هي مثلي،
الأشياء التي أتحدث عنها
مثلي///
خاسرة دائماً
وغير مأسورة
كبخار الجسد؟ ////
الأشياء التي أتحدث عنها
وحيدة مثل القفص.
لكنها مدهشة
كالمرآة،
وكالصهيل
أعرفها جيداً،
هائلة،
وعالية،
ومطلية بكل شيء،
مخيفة كالحدود
وكبيرة كالدمْ
لستُ معها،
ولا ضدّها،
فيها حيطان
وفيها صلابة
وأشياء لا نعرفها.
أنام معها في فراش المعرفة،
ونموت تدريجياً... وَ
ونحن
على خلاف.!!
/ /
مدينة
أنهكتها الأوبرا
رغم أنّها
أكبر من زغرودة،
وأطول من جنرال،
يا إلهي...
درعا لم (أراها) في حياتي سوى فراغ،
وملاذ العناق،
إسفنج البؤساء،
ونصف الإثارة،
الأشياء فيها
على خلاف الأشياء في صمتها،
من بعيد،
ترى الحقول مخبأة في لحمها
من زمان،
تسكن على تخوم الخرافة
وعلى الدوام،
تصفق بأجنحتها
لتزهر الاسئلة..!!
//
قبل (أمسِ اليوم)///
نمت أنا والجدار
في فراشٍ واحد،
حدثتني:
كيف كان يسأل الأجوبة،
ويجبل الفراغ بنومه،
قال لي:
كنت دائماً أتوثب إذ تتناقض الغرف
قلت:
وجسد الأرضِ؟
قال:
إنه سبب التصدع الواضح
لهذا الجنون؟!///
الذي أحببته أكثر؛
طالما أنا وإياك
في فراش واحد،
ونتحدث..///
عن نقاط واضحة في النهار

/ /
أنا...
عبد النور الهنداوّي
ملطخ بالخشب
وأمشي بشكل عموديّ:
يداي
تفاحتان،
وأصابعي
تشبه المناجل،
لي منزلة،
أبعد من الصوت،
لي منحدر من الثلج،
كيفما أتحرك،
أفكر في قوة الأجفان عندما تتشكّل...
لساني
يشبه اليرقة،
وجلدي
وعر مثل غيمة،
بريء،
مثل لحم الفقراء.
أصبح من دون توقف
وأقتنع بكل ما
يمكن///
على مستوى الأبعادْ...
مياهي،
وفوق مستوى الضوء
هزيمتي
أغرق بالحركة،
والحركة أيضاً،
تغرق في (جروحي)/
بين حين وآخر
تولد الثأر من خلالي...
على يساري
نافذة من اللحم
وفي منخفضاتي
تختفي الخطوات
من خلالي أيضاً
تخرج (نوّارة)
بكل مجازاتها،
تتفتح بالصرخة،
لأمّر فيها.
نحن جميعاً
عكس
ما
نجيء
جميعاً
مثل الصراخ الذي في داخلنا
المدينة أحياناً،
مثل صرخة الرّخام.
الراية واقفة
كالصرخة
الصرخة لها فم من الألماس
وقلب مبتسم،
ونحن جميعاً...../// عكس المعاني في القصيدة،
والصراخ،
يؤيد ذلك
الصراخ،
جميعاً /// يصرخ فينا،
لأنه
يؤكدنا
الصراخ
له ذاكرة
أوغلت في القدم
من أجلنا...
***
صنعت وردة من مخلفات القمر
وكانت
على مستوى الضوء:
على مستوى الجسد؟...
كان أريجها.
لها
شكل الثمرة
وعنفوان المعنى.

تركتها تلعب بالحركة
وجعلتني أصيح إلى أقصاي/
من وجودها
كان لابدّ أن يكون الزمن في صميم السؤال،
والبراري
منتهاها.
يارب
خفّف عليّ الخوفَ
لأن أفقي
ليس له عتبة.
/ /
ماذا يكون حين تخلع البرتقالة ملابسها
أمام الثوار؟
ماذا يمكن أن يكون
حين ترى نهراً جميلاً ولا يريد أن يكون،
في عمق الرصيف؟
يمكن أن يكون حكاية
ويمكن
أن يكون الرحيلُ
فعلاً.
كان يمكن أن أكون أداة طيعة للتحول.
(كان يمكن ضدّي
وأفعل ضد مايمكن./////
كان يمكن
أن أرى الأشياء في تكوينها الأول
حتى يجفَّ جسدي
كنت خارجاً للطواف،
وعندها
كان يمكن أن يكون المهبّ.
كان يمكن أن يكون للتاريخ
أفق من خزف،
لو أنّ النهار انتظر قليلاً
ليراني.
كان يمكن أن يكون للجرحِ
ذراع من البخّور،
وظهيرة في مقتبل العمر،
كان يمكن
أن أشعل هذه الورقة البيضاء،
مثل عربة
تحمل تمثالاً استثنائياً.
بالضبط،
مثل هاوية،
أزفَ موعد السقوط فيها.
كان يمكن
أن أناقش الحجارة
لتظل في غرفتها،
تتحدث عن العرفان،
ومصير الخلود.
كان يمكن أن يكون للسقوط
كثافة -تخشخش-
حين تراك
وأما الماء
فيمكن أن يكون -فلسفه-
يخالط الخوف على الدوام،
بالحرية
كان يمكن أن تكون الغيمة مثمرة
ومتساوية الاضلاع
من
طرف واحد
كان يمكن أن يكون الزئبق جورباً من الساتان،
أو
أزمنة مكسوفة
كنت أنظر إلى كرة الثلج/
وهي مجبرة على الاصطدام بامرأة
الغموض؟///
حيَّر كرةَ الثلج
بالانتظار .
كان يمكن أن تكون جريمة باذخة
أو
معتقلاً من الحليب.
كان يمكن أن يكون السوط
صادقاً

في اللحظات لأخيرة
في اللحظات لأخيرة ...//
أبتعد قليلاً عن الحائط.
كان يمكن أن أنتقل من مكان إلى مكان،
وأنا
أهيِّء ولادة كل صوت.
كان يمكن
أن يتكلّم المرءُ من فم بلاستيكيّ،
وهو في تموجات مجرّدة،
حتى ونحن في حركة مستمرة
يمكن أن يكون التوازن هائلاً،
وناضجاً،
و
///// شفافّاً
للمقصلة؟
يمكن أن يكون جرحُ
السلاح
عكسَ مايمكن أن يكونَ،
خارج الصوت.
عصفورة
خارج (النوّارة)
يمكن أن يكون صوت.
يمكن أن يكون أقرب نقطة إليكَ
أنتَ
كان يمكن أن يكون الحائط قديساً
عندها
يمكن للزمن
أن
يرّن
لاشيء لاشيء لاشيء،
في قلب الوردة
كان يمكن أن تكون أجمل قصيدة ظهرت
حينما كان الحائط يكتب أجمل سيناريو
عن قصيدة لم تظهر
كان يمكن أن تكون الطفولة
ملكةً
تخلع ملابسها أمام مرآة
للأشياء.
نكهات
أجملها/// الضياع
كان يمكن أن تكون خائفاً
إلاّ
من رائحتك القوية.
دائماً،
تدخلك القصدية بالموت دون مقدمات،
وحدَهُ الخيالُ،
يمكن أن يتبرأ من ذلك.
يمكن أن أعود إلى يوم أمس
بالفطرة
يمكن أن أحلم بامرأة لم (أراها)أبداً
يمكن هذا الحلم
وأنا متكئ على الوراء
من الملاحظ
أن الشجرة أكبر من الإنسان
بالحرية فقط
ماذا يمكن أن يقول النهر عن حاله
قبل أن يصير نهراً..؟!
الغرباء،
المهاجرون،
وحدهم،
يشعرون ببلادة المطلق...
أعطني كفيك
لأفتح بهما مائدة رائعة،
من النوع المشعّ..
كان يمكن أن تكون هذه الأمنية
مثل هواء
يفرك نفسه بالوحل.
كان يمكن أن تلمع الضحية
دون الرجوع
إلى ضوء
ينهض كالطائر.
//

❑❑❑

نصوص أربعة

نص: نضال بغدادي

رغبة

الأزرق
للشعر المجنون
الأقحواني
للشفتين الفائرتين
الليلكي
لأطراف الأصابع
الراقصة
الأخضر
للصدر المستيقظ
الذهبي
للقهوة المنسكبة
فوق الحلــ...
علبة الألوان فرغت
ورجل مازال في أول الرغبة!

عشق

شلال
من الذهب
دغدغ الارض
وابتسم
طائر
اختلس النظر
ثمّ طار في خجل،
عشب..
يزهو به
الندى
قد انحنى
كي يفسح المجال
لجسدين يلتحمان
في رذاذ المطر
ويرتعشان
من لوثة العسل.

الحانة

وفي الحانة
يرتجّ القلب
يفيض الخشب المسوّد
توابيت
أضواء خافتة
ودوائر دخان
فضية...
وفي الحانة
ينكسر القلب
ينكسر النادل
في رائحة العنب
أوفي صوت الأغنية المتعبة
وفي الحانة...
تعرّش الأجساد
فوق حائط الذكريات
تتمايل...

فوق حافّة الخمر،
ثمّ تسقط...
في آخر الليل
أو فيما يشبه
رذاذ الفجر
في العراء...
وفي الحانة...
يندفع السكارى
نحو صحوهم الوحيد
يرسمون فوق حائطهم
رائحة الكرز المعتق
يدخنون الثواني التالفة
ينشدون أشجانهم
يسرقهم سهاد الليل
فيبتكرون صلاتهم
ووطناً...
من أربعة جدران
وكأس خمر
وحريّة ضيّقة...!

الزائر المجنون

حين أغمضتُ
كان كلّ شيء مثلها
دقّتا بابها النائمتان
ستائر أحلامها المسدلة
أبّهة النظام الساكن
لوح زجاج مرآتها
يعانق تمثال الظلمة
النادرة،

حين أغمضت
دقّت الساعة آخر دقّاتها
وكان كلّ شيء مثلها
طرف الثوب الملتمّ
فوق السرير
وانحناءة الثدي الغائر
في الكتمان
كان كلّ شيء...
حين سقط الهواء فجأة
فوق الشرفة الضيّقة
مد يديه
وباعد حجب الأصص
تكسّر الشبّاك
وهوت فوق قدميه
مزق ستائرها
التفّ
كما يلتفّ عود النعناع
وشقّ أغطية الغبار الناعس
تقطّر الندى
من بين أصابعه
مرّ بالعطر المحرّم
فوق المرأة
ثمّ غاب...
فاختلج الجسد
أطلق بروقه
وانداح حول السرير
يماماً...
فانتفضت
أمام عريها المتفجّر
في المرآة.

كل شيء مثلها الآن.
شبّاكها المفتوح
والباب المشرع
لزائرها المجنون.

❑❑❑

عالم القصة

حكايات ساخرة

قصة: إبراهيم خرّيط

ذات مساء صيفي، اعتدل هواؤه ورقّ نسيمه، قالت الزوجة لزوجها:

- والله اختنقنا.. منذ زمن طويل لم نبرح البيت إلا لأمر قاهر. نريدأن نخرج.. نشمّ الهواء، نتنزّه، كما يفعل الآخرون من خلق الله..

صمتت ثم أضافت بخجل ودلال وهي تربت على بطنها:

- المشي ضروري لي في هذه الأيام... أم تراك نسيت؟!

قال الزوج بمرارة: وهل هذا الأمر يُنسى!!!

ثم عقّب متسائلاً: والأولاد...؟

قالت: نصطحبهم معنا... المساكين، كأنهم مساجين لا يعرفون إلا البيت والحارة.

سأل الزوج: أين نذهب؟

ردت بغنج وحياء:

- أنت تسأل!! ألا تذكر أين كنتَ تأخذني أيام الخطوبة؟

إلى شارع النهر... إلى الجسر...

التف الأطفال حوله وقد أسعدتهم الفكرة،وتعلّقوا بثيابه متوسلين مستعطفين، فقال لهم:

- تسيرون بهدوء... تمسكون بأيدي بعضكم، تحذرون السيارات والدّراجات، لاتطلبون شيئاً ولا تشترون... هذا شرط.

هزّوا رؤوسهم موافقين، وارتدوا ثيابهم على عجل، ووقفوا بانتظار إشارة الانطلاق.

عندما اجتازوا شوارع المدينة والجسر الصغير، ملأت صدورهم نسمات المساء الرطبة المنعشة، وشعروا بشيء من البهجة والنشوة، اقتربت الزوجة من زوجها... لمست يده بيدها، لكزته فلم يستجب... لكزته مرّة أخرى... التصقت به... لم يدرك ماترمي إليه فقال:

- لماذا تلتصقين بي؟! الدرب واسع.

كان الرجل يحمل بيده طفلاً، ويمسك بالثانية آخر، أما ابنه البكر الذي لم يتجاوز السادسة فقد

كان يسير وراءه باكياً، بعد أن رفض أن يشتري له شطيرة فلافل، حتى لايفتح عليه أبواباً يعجز عن سدّها، أما المرأة فقد كانت تحمل طفلها الرضيع وبطنها المنفوخ يتقدمها.

تساءلت: كيف تستثير عواطفه؟.. كيف توقد النار الخامدة في داخله؟

قالت له بلطف:

– هل تذكر... أيام الخطوبة؟! كنا نختار الدروب المعتمة ونفرح لانقطاع الكهرباء... نلوذ بأشجار النخيل... تشدني إليك وتطوّق عنقي بيدك، وتشير بالأخرى إلى السماء.. تقرّب وجهك من وجهي، وفمك من خدي،وتسألني... هل ترين القمر. والنجوم، ودرب التبان؟

سكتت لحظة، ثم قالت: ماعدت تسألني!... لماذا...؟!

ضحك الرجل وقال ساخراً:

– كيف أسألك عن القمر والنجوم أو درب التبّان وأنا لا أرى دربي... ؟!

2 - *الفيل الذي يطير*

قال الراوي:

اجتمع الوالي يوماً بعلماء بلده، وتداولوا في أمور الرعية، وعالجوها بحكمة ورويّة. وكما يقتضي العرف والعادة اختاروه رئيساً للاجتماع، يتولى إدارته ويقول فيه كلمته... ولاسيما وهو يحمل من الألقاب ماتضيق عنه صفحات الكتاب.

تكلّم العلماء... تناقشوا، اختلفوا، واتفقوا.أما الوالي فقد كان يكتفي بهز الرأس وتأييد هذا والثناء على ذاك.

طال الجدل والحوار، والوالي ينقل بصره بينهم... لا تصدر عنه سوى كلمات قليلة، لا تتناسب مع علو قدره وسمو شأنه، وهو الذي اعتاد أن يكون الرأي رأيه والكلمة كلمته... يقول فيسمعون ويأمر فيطيعون.

ثم أشار إليهم بيده، فسكتوا وصاروا آذاناً صاغية، فنطق قائلاً:

– والآن... حتى يطمئن قلبي، وتتعزز ثقتي بعلماء أمّتي أريد جواباً على هذا السؤال: ماهي الحيوانات التي تطير؟

عدّد العلماء أسماء الطيور وأنواعها، وذكروا مزاياها وصفاتها وقدرتها على التحليق والطيران، وهجرتها بين البقاع والبلدان.

ويضيف الراوي:

إن ابن الوالي، الذي حضر مجلسهم، عصر فكره وتمخّض قائلاً:

والفيل؟! لم تذكروا الفيل...

عقدت الدهشة ألسنة العلماء، وتبادلوا نظرات التعجب والاستنكار وأداروا وجوههم التي ارتسمت عليها ابتساماتهم، ثم نطق أحدهم مستغرباً: ماهذا؟! الفيل يطير؟! عجب وأي عجب.

ويقول الراوي:

إن الوالي استاء من كلام العالم وردّة فعله، فزجره بنظرة متوعدة مهددة.

أحنى العالم رأسه وأغمض عينيه... أدرك أنّه قد وقع في مأزق، وفكر لعله يجد مخرجاً.

وبعد صمت طويل قال: عفواً يامولاي... لكل عالم هفوة،أنا أخطأت .. نعم.. الفيل يطير.

فغر العلماء أفواههم دهشةً واستنكاراً، فوقع في حيرة من أمره... فقال بصوت منكسر ذليل: ولكنه لا يحلّق عالياً في الفضاء.

3 - طلب انتساب:

أخيراً... وتحت ضغط متواصل من الكتّاب والأصدقاء وأهل العلم والمعرفة... حمل أبو الفرج الأصفهاني كتاب الأغاني بأجزائه العديدة...في سيارة، وقال للسائق:

– المزّة.. اتحاد الكتّاب العرب.

استقبلته الموظفة بلطف وقالت تسأله:

– طلب انتساب..؟

وأضافت بطريقة آلية: الطابق الثاني.

قرأ الموظف البيانات المدّونة، وتأكد من تزكية عضوين له. وسجّله برقم وتاريخ، وقال:

– مع السلامة.

سأله الأصفهاني بتواضع: والرد...؟

قاطعه الموظف:

–راجعنا بعد شهرين أو ثلاثة، أو اكتب عنوانك، وهذا أفضل، ونحن نرد عليك. الطلبات كثيرة، ولجان القراءة تأخذ وقتاً غير قصير، قبل أن تصل إلى قرار بالرفض أو القبول.

سأله الأصفهاني متردداً:

– من هم أعضاء اللجان؟

رماه الموظف بنظرة شجب واستنكار، وقال:

– يا أخي.لماذا تسأل؟ هذا سر.

– أقصد .. هل هم من الأعلام؟

– ماذا تقول يارجل؟! ماهذا الكلام! ماشأنك أنت؟ ومن أنت لتسأل هذا السؤال؟!

صمت أبو الفرج، تراجع خطوتين إلى الوراء قبل أن يدير له ظهره وينصرف.

بعد شهور تلقى الرد التالي:

إلى الأديب أبي الفرج...

بعد التحية.

لمّا كان الشرط الأساسي للقبول في عضوية الاتحاد، أن يكون للكاتب كتابان مطبوعان على الأقل، وحيث إن كتابك "الأغاني" بأجزائه المتعددة هو كتاب واحد، وبناء على قرار اللجنة تقرّر رفض طلبك ورده إليك....

نأمل مواصلة النشاط واستمرار العطاء.

❑❑❑

انعتاق

قصة: زرياف المقداد

.. جواري يمتشق ساحة فراغي، ويأكل جسده مساحة من الضوء والعتمة، قلبي يرنو إليه، ويدي تتحسس يده، تجيبني أصابعه باردةً، فيبدو ككتلةٍ بشرية صماء دون سابق إنذار، بدأت أشعر كأن الوجع يختلج في جسده فيمتطيه من أسفل قدميه إلى يديه، تضج تقاطيع الوجه في اختلاجاتٍ مريرة تسحق الهدوء الممتد على ساحة الجسد عيناه تائهتين في الزحام، ويداه ترتعشان كيدي طفل غزاه البرد فارتعشت شفتاه، واصطكت رجلاه وتكور جسده في حنوٍ غريب نحو الرحم الأول.

رائحة ضجر، خوف وترقب من مجهول ما تنفثها الأجساد البشرية المحشوة في الحافلة المعدنية تلك الرائحة لم تمنعني من الإحساس برائحته التي بدأت تتلاشى شيئاً فشيئاً، للتو كنت أتحسس وجوده، لكن نظرته التائهة التي اخترقت حيزاً من الفراغ بين إطار النافذة وزجاجها غربته عن الفضاء الزماني والمكاني لتلك الوجوه الكسيرة.

تسلقت قامة نظرته التي عبرت الشارع عبر فتحة النافذة إلى مساحة ضيقة بجوار الحافلات المكتظة بالقطع البشرية، حيث تسمر جسد صبي صغير محفوراً في خشونة الشارع وقسوته، محشواً في ملابس ضيقة.

يده عمود خشبي شبه لين، يلتف حول صندوق حديدي مثقل بهموم بشرية باردة، أتبين فيما بعد أنه براد صغير صدئ.

تتلمس نظرة الرجل ثياب الصبي الممزقة، وقدميه شبه العاريتين يأكلهما الحذاء فتتوجع أصابعه وتضطرب راحة يده فيمسك بها غضبه بتشنجٍ موجع، ثم تنفرج أساريره متداخلة مع الملامح الشقية للطفل.

فجأة امتشق الرجل قامته الطويلة، وتركني خاوية أتحسس مكانه وحديثه منذ لحظات دون أن تعبر ولو نظرة من عينيه التائهتين إليّ لتذكره بي.

انسلخ عما حوله، ووجه التائه لا يعبأ بأية ملامح لأي كائن بشري أمامه، طقوسه عذبة وشرسة بآن واحد، وجنتاه قاسيتان، ونظرته تزيح بلطف تلك الوجوه الكسيحة، ويحفر خطاه في الشارع بثقةٍ نحو ذاك الصبي.

انحنى حتى ظننت أنه لامس بجبينه الأرض تحت قدمي البائع الصغير. فطوى رجليه، ومال بكتفه إلى الصبي الذي تراجع خطواتٍ إلى الخلف..

حيرة ابتلعت قلبي، إذ رأيت الرجل الأربعيني طويل القامة، عريض الكتفين كقاعدة جبل ذو التقاطيع السمراء الفادحة كوجه أرض عطشى تنتظر مطراً حبسته عصوراً طويلة سماء تسكن فيه وينتظر مطراً من سماء فوقه.

رأيت الرجل وقد أصبح بحجم الصبي، لهفة في قلبه لقطعة البوظة، يده تتضم خاوية على فرنك ونصف، تصبو قامته إلي الصندوق الحديدي، ويحتار الصبي الطفل أمام الصبي الرجل، حين يمد الأخير يده بقطعة نقدية كبيرة، ويتناول حصته من البوظة.

وعبر زجاج نافذتي لمعت عينا الصبي الطفل حين فهم بإشارة منه أن يحتفظ بالباقي فوقف ممتناً يقظاً يتابع خطوات الرجل آملاً ألا يكون قد سخر منه.

من فوهة الحافلة الضيقة اندفع الرجل، وجلس جواري، فعاد إلى حيز الزمان والمكان سكنت ملامحه في هدوء واستجار بالصمت، لمحت في يده قطعة البوظة فاستجمعت أشلائي المتناثرة خلفه وتساءلت: بِكَمْ؟

أجابني ونظرته السارحة إلى الخلف نحو طفولة مسحوقة، جلدت على مشارفها أحلام عذبة، وبقايا أنين الفقر والبؤس عبر لوحاتٍ متداخلة من ذاكرة متوجعة: بفرنكين!!

بقيت صامتة والوجع يبتلعني أنبش رحم ذاكرتي الخاوية مستطلعة شكل الفرنكين وسنوات من عمر الصبي الرجل أمامي.

الذي تابع قائلاً: آه.. لكم تمنيت لو كانت بطعم الماورد!!

❑❑❑

التديك

قصة: محمود أبو حمود

جلسة سمر (الكواسر) هذه لم تخل من إشارات للرتابة التي بدأت تسم كل حياتهم اليومية.. وترفع راية الضجر والملل في سمائها. بعيد منتصف الجلسة أوضح (النمر) ضرورة تغيير ما ألفوه.. ومسح الصدأ عن أشياء أشبعت بالقدم، وباتت تثير النفور والتكاسل. قبل نهاية الجلسة تم إرسال دورية لاستدعاء (الثعلب)- صاحب الأفكار في الزمن المحتار كما كان يسعى ليحضر الجلسة التي حوّلت إلى مؤتمر طوارئ للجمعية العليا للديمقراطية الحيوانية. طلب من الثعلب أن يقدم أفكاره واقتراحاته لتجاوز الأزمة وانجاز تغيير نوعي في البيئة اليومية في حياة عالم الحيوان بكافة شرائحه وطبقاته. أعطي مهلة أيام ثلاثة لإتمام الأمر، على أن يعين في حال حققت أفكاره المطلوب- مستشاراً فنياً فوق العادة للمؤتمر.

بهدوء زئبقي أوضح الثعلب أن لديه فكرة بدون حاجة لمهلة، لأن هاجسه هو أحوال أبناء جلدته، وأنه -من خلال قدرته على الاستشعار عن بعد- شخّص المسألة، وشخّص العلاج.

سيرورة المؤتمر توقفت عن هدوءٍ (الكواسر) المترع بترقبّ إفصاح (صاحب الأفكار في الزمن المحتار) الذي تابع حديثه وشرحه مقترحاً إخبار الديك وإقناعه أنه صاحب القدرة الأقدر بين الحيوانات، وأن عليه استغلال كون هذه القدرة ليصعد إلى سدَّة الزعامة. وطالب الثعلب الجميع -في حال موافقتهم- أن يتصرفوا أمام الديك على هذا الأساس كي تكتمل معطيات اللعبة.

تبادل (الكواسر) نظراتهم أمام الديك على هذا الأساس كي تكتمل معطيات اللعبة.

تبادل (الكواسر) نظراتهم لاستشفاف وقع الاقتراح. وكان جلياً أن (الثعلب) حظي في الحال على منصب المستشارية، نهض سريعاً ليبحث عن الديك، وليشرع في نقل الفكرة إلى ميدان الواقع. من الطبيعي أن تردد الديك في تصديق كلمات (صاحب الأفكار في الزمن المحتار). فهو يعرف تاريخ أجداده وآبائه، وحدود قدراتهم التي تعرف أوجها في حقل التعامل مع الدجاج، وفي إطلاق الأبواق المعلنة عن ولادة جديدة لشمس النهار، لكن الثعلب طلب إليه أن يحاول ويجرب ليستكشف الحقيقة.

بشكل مفاجئ أدهش الديك، صارت الكواسر تتفادى نظراته.. وفي مرات كانت ترمي رؤوسها بما يشبه الانكسار والتذلل. بل وفي مرات كانت تسير هرولة لتهرب، حين كانت نظراته عبوسة. متجهمة.

مارآه الديك، جعل أفكاره نواساً متأرجحاً باضطراب بين التصديق ونقيضه. لكن –وبعد دراسة بسيطة لكل القرائن والمدلولات المرئية، كان لا مندوحة أمامه من أن يصدق، وقرر لتوه أن يفتح الصفحة الأولى في إعادة كتابة تاريخ الديكة، واتخذ لنفسه اسم (أبو الكواسر.. صاحب العرف الصولجاني). وكاد أن يضيف صفات تالية لولا خشيته أن يبدو ذلك تقليداً لديكٍ آخر سمع عنه في أفريقيا.

طرب (الكواسر) لما كان يجري. صاروا يتندّرون خلال لقاءاتهم الجانبية وغير الجانبية بهزائمهم الخلبية أمام (أبو الكواسر).

مع مرور الوقت.. طفت على سطح حياة الحيوانات تغييرات ملحوظة لبست ثوب الانقلاب والتجدد. مضى معها (الكواسر) الطربون في اللعبة، حتى بدأ فيروس الترهل بالتسرب إلى خلايا عضلاتهم، ومخالبهم. تذكر بعضهم بقلق وخوف القول المتداول من أن العضو الذي لا يستعمل يضمُر.

ولاحظ آخرون كيف أن الصغار قد ألفوا الواقع والتعامل معه على كونه حقيقة لكن اللعبة كانت تستمر بعد تدخل (أبو الأفكار) مستشارهم الفني وتزيين محاسنها.

في الجانب الآخر، عند (صاحب العرف الصولجاني) تتسامق التباهي والاختيال. تورّم الحجم، تطاولت المخالب، وتمددت الشراسة. صار له حاشية ومستشارون على رأسهم (أبو الأفكار) الذي كان يدير اللعبة من وراء الكواليس.

وفي خطوة تاريخية، تخلى الديك عن عالم الدجاج، ليواكب ما استجد. وبدأ بالتحرش بإناث الكواسر.

طفح الكيل عند بعض الكواسر، فاللعبة تجاوزت كل الخطوط الحمراء.

قرر (النمر) أن يكون أول من سيحاول إنهاء اللعبة وإعادة المسارات إلى اتجاهاتها الطبيعية. خرج مشبعاً بالغضب باحثاً عن صاحب العرف الصولجاني سرعان ما التقى موكبه الحافل بالحاشية ومنها بطبيعة الحال (أبو الأفكار في الزمن المحتار) الذي كان أول من لمح النمر، وشم رائحة مرامه، فتنحى قليلاً عن الواجهة. حاول النمر اعتراض الموكب والوقوف أمام الديك، وإطلاق زمجرة في وجهه. انتفض الديك بحجمه المتورم ومخالبه المتنامية وشراسته المتمددة وهيبة مقامه السامي.

لم يجد النمر وقتاً ليسأل نفسه كيف حدث أن أنطلق هارباً إلى جهة لا يعلم عنها شيئاً.

❑❑❑

عـــــرفـــان

قصة: ابراهيم الكبة

احلولك الظلام. مشى على غير هدى. تتقاذفه طرقات وأفكار وأحلام. هام هباء في مسرى الأضواء. صاغ أشكالاً شتى. أصاخ إلى صدى الصمت. سرى الصمت في الفضاء سريان ثعبان في لجّة ماء. ثمّة بائع شواء مازال يقظاً. وثب هرّ على جذع شجرة صفصاف. مشى الهويداء بلا سامر ولا أنيس. الليل قباء وخباء. سيّان. هام مع أطياف لا مرئيّة. استحال إلى شعاع.

زهد في حطام الحياة. هجر الأهل والأولياء والأشياء. هجر (عاتكة) أيضاً أنّها تحّب ذاتها لذا آثر النّوى، وآثر عزلته على صخب الحياة. قال لنفسه: يجب أن أفترع معنى لا سابق له. هذا سرّ عزلتي. وأنأى عن سفاسف الدنيا. حتّى (عاتكة) كانت أغلوطة. شاب جوهره درن ووشّاه دنس. القمر بدر تمّ. والأنجم تتلألأ كأنّها تروم أن تمزّق صمتها الأزلي.

أشعل لفافة ثمّ دس يده اليسرى في جيبه. نحن لانحيا لأنّ الزّمان لا يفتأ يجري. نتحرّك بلا وعي ولا إرادة. لا معنى لأفعال الإنسان. الإنسان يتنفّس والأشجار تتنفّس. قالت له (عاتكة): حبّ بلا ترف. حبّ بائس لا حياة له. قال لها: صبراً. إنّ الغد آت. قالت: الزّمان لا يتريّث. والصبر عملة زائفة.

أنت زائفة. وبشائر الغد ليست وهماً.

انتبذ طاولة شاغرة في مقهى وطلب شطرنج. النّاس أشباح بلا أجرام. سوّى نظّارته البيضاء، ليت لي عينين تخترقان أديم الأشياء. إذا كان للحياة غاية لم تحتجنها إذن؟. أنا أسعى إلى مغزى أيّة ظاهرة تتبّدى لي. لماذا لا أنام قرير النّفس والعين؟. ماذا أروم من أفلاطون وبرتراند راسل وجون ديوي؟. حجرته مأوى للعفاريت والأريبان. كش شاه.. قهقه أحدهم حتّى بدا ناجذاه. كأن ثمّة كلب هائل في منزل الطبيب (آنتيبا). إنّه يراه الآن في منامه رمزاً للعسف والطغيان. عجرفة (آنتيبا) لا يسوغّها شيء إلاّ الإحساس الأخرق بأنّه أعلى شأناً من سائر النّاس. لم يبحث عن سرّ طلاسم الحياة في جلسات تحضير الأرواح بل في تأمّل عين الأشياء. ربّما أفصح اللغز عن ذاته يوماً بين علائمها. درّ فؤاده شجاً. تفادى شجرة (كينا) آب إلى حجرته. غفا على كتاب (لصوص الحكم) بينما دوّم خفّاش في فضاء حجرته. الكون أحادي أم ثنائي؟. قرأت له امرأة طالعه. قالت له: أمامك

طريق شائك. يوم سعدك الجمعة..

ابتسم هازئاً. أنا بلا حظّ!. أو أنّ حظّي عاثر. نازعته نفسه إلى كأس جعة لكنّه شكم نزوته شكماً عنيفاً. لقد صمّم على هجر الخمرة أيضاً. أودّ أن أثمل بلا خمر... ضاقت به الأرض. تمنّى لو كان طائراً أو ملاكاً أو شعاعاً. وتمنّى لو طوى الأزمنة والأمكنة لاستطاع أن يناظر الحلاّج وإخوان الصفاء. لو أنصت أحد إلى شهادته على عصره.. عاش غريباً عيشة رهبان سيناء. صحا من نومه. الحياة نفق بلا أضواء ولله أنت أيّها القلب لا تكفّ عن استثارة الأشجان.

في غلس اليوم التالي. غارت أنجم ساطعة. تعاوت كلاب. الصمت نصل حاد غرزه الليل في جنبه. مضى إلى حديقة قريبة. استاف نسائم لطيفة. غرّد طائر لعلّه بلبل.

أنعشته أنفاس النباتات. صلّى صلاة ضارعة. اللهمّ صن الأبرياء واحفظ الأبرار. اللهمّ أنت ملاذ من لاملاذ له. تراءت له أهوال يوم القيامة. تاق إلى فنجان بن اجتوى الاكتظاظ. لذا آثر نزهة المساء. أنهمر وابل مطر.. لاذ تحت شرفة. سفّ على سلّم حجري لا قرار له. حاصره انقباض النّفس. وجنتاه غائرتان. وعيناه غائرتان قدّه نحيف. أسمر. لا يألف ولا يؤلف. إنّه ذئب في ليل شات عات. رام أن يرقى إلى مرتبة صفاء وهيام لا تدانى، لكّن دنس الحسّ ودرن المادّة والأجرام حائل بينه وبين ذاك. إنّي أتذبذب عشوائياً بلا إلهام. ياله من خيال أخرق بلا غناء ولا ثمرة.

خيال أجوف. يتسمّر عند تخوم المادّة. في ميعة صباه كان ذا خيال وهّاج.. ثمّ شيئاً شيئاً خبا وهجه وفتر خياله.. لكنّه طالما ترقّب رؤيا. نهش الجزع كبده ألفى نفسه حانقاً وثائراً على لاشيء. لا تتّجهم حين يتناهى لك نبأ ساخط ولا تعبس. لأنّ للقضاء حكمة لا مرئيّة. لكن ثمّة سرّ سكن في خليّة عصبيةّ. تبعثه الأنغام على نحو مبهم. وهمس خافت. صلّى ثانية صلاة ضارعة وشكا شكاة أليمة. الحلم جثام الأويقات حبلى. لكنّها تتمّخض أغلب الأحيان عن لا شي. أين طشم وجرهم؟ أبادهم صرف الأيّام وشابور ذو الأكتاف. تقلّص وجهه ألماً. يتعيّن أن يديم النّظر إلى شيء إذا شئنا أن نفقه معناه، بعثرت مسعاي إلى فلسفة ذات ثمرة يمنة ويسرة. يجيش في نفسي حماس عارم نحو لاشيء أتساءل ما معنى ذلك؟ لبثت أيّاما بلا نوم حتّى أنهكني نصب باهظ.

سما إلى إشارة أو نغمة. تبدّد دجى ظلام قديم. جاس بصره في عتمة وبلبال خاطره لا يسكن. مازال طفلاً غريراً. لماذا لا أنعم بأي حظّ من طمأنينة أو سعادة. عليّ أن أتذرّع بالأناة والصبر وأتروى. أزرى به حبّ (عاتكة). يابيت عاتكة الذي أتغزلّ هاب جلال الرؤى. رؤاه هيعة عارمة على مادّة العالم والإنسان. يغريه الألم الجثماني والنّفساني، منذ أن تجرّع سمّ الحبّ أمسى قانطاً كئيباً. هوى ليس إلاّ نزوة من نزوات الخيال. لكنّه لم يعدل عن تحليقه وطيرانه إلى علياء الفضاء.

يصغي إلى همس الماضي. ويرصد سيرة الحاضر. كان بلا ذاكرة. لكّن العالم فهرس لا يدع نأمة. أصابه روماتيزم أثناء حياته العسكريّة. طال القلب قليلاً. لكنّ الخيال مازال جذوة تتوقّد. إنّ حزقيال رأى شهاباً نارياً ظنّه نذيراً من الغيب. أمّا أنا فأرى نواة الأوكسجين وحركة الالكترون بلا

مجهر ولا معادلات فيزيائيّة. أراه بأمّ العين. وأرى الأرض على هيئة بيضة ثمّ اقرأ نظرات الآخرين . وأقرأ أيضاً أفكارهم بلا سجف. صفح عن الأذى. وذلك من عزم الأشياء. بيد أنّه صمّم على هجران النّاس. وفي عزلته اكتشف أنّ الأرض كائن حيّ. وأنّ الجماد نعت زائف لا معنى له. للأرض أيضاً روح. وللأشجار والحيوان والإنسان. قديماً هام المعرّي حول هذا المعنى. لكّن الأرض زنزانة. لأنّ آدم قبضة من ثراها. اعتام مأواه ومثواه. في صالة السينما أطبق الظلام رأى أفعى تداهم أحدهم. صرخ بلا وعي. انتابه فزع مبهم. لماذا يمقت الأفاعي ويمقت الضفادع أيضاً. شدّ ما اشمأزّ حين عرف أن الضفادع وجبة غذاء في الغرب. جوف الأفعى لا يشبه إطلاقاً جوف حوت (يونس). إنّه طاحونه. يهشّم عظاماً ويهرس لحم الفرائس والضحايا. لطا منظر أفعى في خبايا ذاكرته. يهتاج حينا ويسكن حيناً صلّى ليلاً صلاة تهجّد. صلّى مراراً. خال أنّه بلغ أعتاب العرش. صلّى بعدئذ صلاة شكران. إنّك لنْ تهدى من أحببت. قضاء صارم. أعماله تبدو له أحياناً عاراً مؤلماً.. وأحياناً مثلاً أعلى. ساورته حيرة وعداء. لا عيار للحقيقة في هذا العالم. إنّه أجمة أو أدغال. حتّى يقينه تكهنّات. عزف عن الخمرة. وتمادى في زهده. لعلّ للحقيقة أمارات لا تبدو لعين سكرى. (عاتكة) أيضاً كانت لغزاً. الحبّ لا يلغي الأسلاك. لماذا تبتسم.؟ ولماذا تتجهّم؟. المأساة والملهاة سيّان. وقد بحثت مليّاً عن معنى في معنى سدى. تحتاج إلى مائة سنة ضوئيّة كيما تعرف كنه الأشياء وجوهر الظاهر.

وتحتاج إلى عون اللّه والملائكة والأطياف. إنّ أبا الهول لا يطرح لغزه الآن. على الإنسان نفسه أن يجد اللغز أولاً ثمّ يسعى إلى حلّه ثانياً. لذا لا تبتسم. لأنّ الابتسام يستغرق وقتاً ثميناً تهدره بلا جدوى. ولا تعبس أيضاً. كنت أحسب أنّ اللغز يكمن في سرّ الأنوثة. ولكّن الحبّ لعبة بلهاء بلا معنى. لذا هجرت (عاتكة) ولزمت الجامع ثلاث سنين.. وددت أن أرى علامة. كنت أبحث عن الشمس في رابعة. النّهار. أنا علامة. المعادن. والنّهر العظيم. والجبل. والقمح. وصرصار يسعى بلا كلال. حتّى سام أبرص. ونبات التين الشوكي. وشجرة النخيل. والصفصاف. والبرق. وجمادى الأخرة. وشعبان. وامرأة ترضع طفلاً. وزهرة صفراء. ثمّ أتى وقت تساءلت فيه عن ظاهرة (يوفو). وسرّ مثلث برمودا. وكوكب المريخ. كنت بلا عمل. وكان هذا سرّ شقائي. أو لعلّه علّة احتدامه. تمضي الأيّام بلا طعم، كنت أزاول لعبة رسم ظلال أشكال الحيوانات تحت ضوء على الجدران. ثمّ أتقنت لعبة الشطرنج ونظمت قصائد مديح وهجاء. الكتاب غذاء لذيذ. لكنّه لا يغني عن العالم. ثمّ حاولت أن أتعلّم الملاكمة لكنّي لم أفلح.

اضطجع في فراشه وطمر نفسه بالغطاء. فجأة رقّ إحساسه حتّى شعر أنّه عائم في الفضاء. وأنّ خياله يتسع للكون برمّته. وقال لنفسه: هذه ألطاف اللّه وقد تحررت أخيراً من أرجاس المادّة والاشتهاء. لكّن المادّة طريق إلى اللامادّة. وبدني خزينة الرّوح. وإذا كانت النّفس تتشوّف فإن الجسم جزء من كيان الإنسان أيضاً. عوى كلب حتّى خفت صوته. كنت لا أزال يقظان في الهزيع الأوّل من الليل. انتظر إيماضة. تزعزع بدني. ووجف فؤادي. لكنّي أدركت سرّ ثمل ابن الفارض.

كان دماغه ينبش. وقلبه ينبض. لكنّه نبض أليم. قال: إنّ إسرافيل قد نفخ في صوره. ولأنّ نفخته

كانت صاعقه لم تلتقطها آذاننا وأسماعنا. لكننا ولجنا دائرة الاحتضار. لكنه كاحتضار الأسماك طويل لا تكاد تشعر به. ومن نحن أخيراً؟ ألسنا أسماكاً؟ مازال في طوايا الإنسان حيوان يقاوم الفداء. بيننا وبين عالم الأحياء الأخرى حلقات تلاشت وحلقات تقاوم الفناء. الأرض سابحة مع الأفلاك ونحن قشّ يهتزّ مع الرّيح. لا جذر لنا لأننا سلالة الجريمة. كان اسم صحوته مرضاً. جافاه النّاس وجافى النّاس. لأنّه أيقن من علائم وأمارات لا تخفى أن أوهامه يقين، وأنّ اليقين لا يدعى يقيناً بلا عزيمة ولا تصميم. وآثر عزلته على هجران حقائقه. لكن (عاتكة) ظلّت شوكة في جنبه. بل ظلت خنجراً حادّاً يفري أحشاءه. قالت له:

– إلى أن تحيد عن أوهامك..

قال باحتجاج:

– ليست أوهاماً. بل حقائق.

قالت بإصرار:

– إلى أن تحيد عنها...

أجابها باصرار أيضاً:

– إنّها بلا ثمن..

نبهته قارئة طالع ذات يوم إلى بداية طريقه. قالت له:

– لن تتزّوج. ولن تنجب. ستموت وحيداً بلا عائلة ولا أصحاب.

تزّوج وأنجب. وأنشأ عائلة تزري بما قالته. لن أكون زرّاً في آلة في يد غيري أو هواه. أنا إنسان. خلاصة مئات بل آلاف القرون من التفاعلات. ولكن لماذا يسيل لعابه كلّما استاف رائحة شواء..؟ إنّه عادة لا يطيق اللحم ولا يحبّ الجزّارين حتّى. ولا منظر الدّم والدّهن واللّحم النيِّء. ولكن لماذا يسيل لعابه كلّما اشتمّ رائحة شواء؟. هل يظلّ هذا لغزاً بلا إجابة كألغاز أخرى لا حصر لها. منها كرهه للماء وهو يؤمن أنّه كان يوماً ما سمكة في البحر الهائل.

قال له صوت هامس من باطنه: ألا يشجيك منظر البحر والمرافئ؟. أجاب: أحبّه وأهابه أيضاً. وحين اضطّر مرّة إلى ذبح دجاجة استغفر اللّه عاماً. وفي صغره تساءل:

– هل نهاية العالم خلف هذا الجبل؟

أجابته جدّته بيقين:

–خلف هذا الجبل سبعة جبال ثمّ ترى مكّة المكّرمة..

ظلّ يؤمن بهذا حتّى ناهز سنّ الحلم.. ثمّ تبدّى له زيف يقين جدّته. لكنّ جدّته ظلّت مثوى أسرار لايني يبحث عن تفسير لها. كان صمتها سرّاً. وشرودها سرّاً.

وحياتها سرّاً، كانت ملجماً للأسرار التي لا يسبر غورها. ماتت صابرة. كانت تنفث الدّم من

أنفها وفمها. لكنّها ظلّت تكافح. حتّى أيقن أنها في مثوى الأبرار رغم عنائها وكدّها في هذه الحياة. أصغى، مصادفة، إلى حديث بين أب وابنه. قال الابن:

- تراودني وساوس...

سأل الأب بتوجّس:

- مثل ماذا؟

أجاب الابن:

- أرى جنيّاً اختطفني ثم طار في عنان السماء. وألقى بي من حالق إلى الأرض.

قال الأب يهدّئ روع ابنه:

- للجنّ عالم ولنا عالم. وأيّ جنيّ يتسلل إلى عالم الإنس يصعقه اللّه.

قال لنفسه: خدعة تتكرّر مرّة أخرى. كالجبال السبعة. وعلاء الدين وسواها. لكنّ عذيره أنّ هذه لغة الأطفال. ثمّ قال: لماذا تخلو حياتي من الأشخاص رغم ازدحامها بالأناس والأشياء؟ ولماذا أحبّ مرأى الطير تهاجر نحو الجنوب قبيل الشتاء؟

اختفى هذا المنظر الآن. لكنّه كان يبعث في نفسي الشجى والحنين نحو شيء لا مسمّى وقبل أن يقع على أسرار اللغة قال لنفسه: لا بدّ للألفاظ من معان ودلالات ثلاث.

ثمّ عرف بعد توغله أن للألفاظ معنى ومجازاً وأن للمجاز مجازاً. عندئذ أفرخ روعه. وعرف أن حدسه للأشياء والعالم كان صائباً.. وأنّ التّاريخ يجري من الجوهر نحو الأعراض. ومن اللّب نحو الأكمام. ربّما كانت العفاريت أكذوبة ولكنّ الماضي ليس كذلك. كان حقيقة. واحد + واحد يساوي اثنين: وهي وثبة نحو المادّة.

أمّا واحد + واحد= واحداً فإنّها وثبة نحو الرّوح. لماذا يغزل العنكبوت نسيجاً دائماً؟ ألا يخامره أدنى ضجر؟ ووساوس طفل صغير ليست خرافة أو وهماً محضاً. كما أنّ رؤاه ليست وهماً محضاً. بدأ الإنسان بداية نكراء وانتهى نهاية نكراء. وها هو ذا شاهد على شيخوخة الزّمان وخواء الحياة ورحلات في هزيع الليل الأولّ لا تتمخّض إلاّ عن معنى شاحب ونزر هينّ لا يعتدّ به.. وهمس نظام الأنجم لغة هيروغليفيّة لا تبين وإلى أن ينتهي إلى كلمة السرّ فيصرخ هاتفاً بنبرة ظفر:

- افتح ياسمسم..

يظلّ هائماً في ملكوت الليل. وسماء زرقاء بلا نهاية.

❑❑❑

التمثال

قصة: حسن يحيى كرباج

حين نظرت الفتاة إلى التمثال، للمرّة الأولى، خيل إليها أنها في حلم، فبدت أشفق من أن تمد إليه يداً، لتغطيه من أيدي العابثين، وعيونهم.

كانت نظراتها مثقلة بالخشوع والإكبار، وساحةُ خيالها تصطرع بالصور الملونة التي منها السوداء المخيفة...

ونامت نوماً متقطعاً، تتخلله الأحلام المبهمة...

***

في اليوم الثاني، نهضت مبكرة، ونقلته إلى ركن هادئ، في حجرة قريبة من غرفة نومها.

وعندما أصبحت وحدها، تقدمت نحوه شاحبة... كانت أشعة شمس الصباح تتسلل من النافذة، فبدد الضوء مسحةَ الشحوب عن جبينها.

ومن خلال نظرة حانية خاطفة عليه، وجدت نفسها تنهار بين يديه، وراحت عيناها تسخوان بدموعٍ دافئه.

تراءى لها وجهه غائماً، سرعان ما استبدل ذهنها الصورة، فبدا مضيئاً حلواً مبتسّماً، وعاودها الشعور بأنّها في عالم الأحلام والخيالات، همست وهي تعانقه بحنان:

– ياحبيبي... ياحبيبي!!

***

في اليوم الثالث، أفاقت متعبة متبرمة، وهرعت إلى التمثال في محرابه، مبهورة الأنفاس.

لم تستطع مغالبة الدموع. سرعان ما التمعت فوق وجنتيها الذاويتين، وأحست بقوة خفية تدفعها كي تبوح له بشجونها وعواطفها، فباحت له ما اختلج في أعماقها.

عندئذٍ شعرت بحدقتيها تجرؤان أكثر على إمعان النظر في التمثال، فخشيت أن يغضب، وهي تلمح الانزواء الرهيب بين عينيه.

خفضت بصرها إلى شفتيه، لم تستطع التحديق فيهما مخافةَ أن تعبّرا عن شعور بالتقزز.

حاولت أن تجد حلاً، لم تقدر على طرح أي سؤال على نفسها.

***

في اليوم الرابع، تابعت زيارتها للتمثال في محرابه.

دخلت في أبهى حلة: ثوب أبيض يلفُّ جسدها الممشوق، يظهرها على ضوء الشموع، حوريّة جميلة، وقدعقدت حول رأسها منديلاً شفافاً يضم شعرها الأسود الطويل المنسدل على كتفيها.

منحتها أناقتها شعوراً بالرضا تقدمت خطوة، همست متشجعة:

– لماذا أخاف؟ لماذا أرتجف بين يديك ياسيدي؟

تابعت بصوتها المرتعش:

– سامحني يا ملاكي!... اصفح عني جرأتي، حين قبلتك أول أمس!

كانت عيناها زهرتين ممتلئتين بقطرّات الندى، تنظران إلى التمثال يسبح في نهر من الدموع.

استطردت باكية هامسة:

– اغفر لي! سامحني!

عادت إلى سريرها مساءً، وعند الصباح وجدت نفسها أكثر نشاطاً.

***

في اليوم الخامس، دخلت الحجرة، وبعد أن استأذنت التمثال، أضاءت، الشموعَ الجديدة.

خيل إليها أنه بدا أكثر بهاء عمّا كان عليه من قبل. تساءلت:

– صفحت عني إذن، كم أنت رائع وجميل!

تقدمت منه، وهي تتمتم بعبارات ترجوه فيها أن يسمح لها بالنظر إليه...

في اللحظة ذاتها، خرج جُرَذ مذعور من الظلام متجهاً نحو التمثال، فأفلتت صرخة من فم الفتاة، وسقطت شمعة على الأرض.

ولم تشعر إلا وهي تحتمي بالتمثال وتعاهده خاشعة على ألاّ تقف أمامه بمثل هذا الموقف الضعيف مرة ثانية.

وتابعت تقول دامعة:

– اخترت أخيراً أن أبقى خادمة أمينة لك.. فانظر أنت إليّ، مادمتَ لا تسمح لي أن أنظر إليك.

حاولت أن تحدق في وجهه، لكنها لم تستطع..

عاودتها الخواطر... راحت الصور تتشابك في رأسها خفضت بصرها، وتمتمت:

– أيغضبك أن أنظر إليك؟... أنت تعلم أن البصر لا يستطيع الإنسان أن يحجبه!

وظلت تفكر في معنى خلق الإنسان حتى هجعت.

***

في اليوم السادس، دخلت عليه، وعندما أشعلت الشموع، تنبهت إلى حركة من جانب التمثال، خشيت أن يفاجئها جرذ آخر...

وقع نظرها على عينيه... قرأت فيهما نظرات يتيمة لراهب متبتل.

أغمضت عينيها، وراحت تفكر... لكن الوقت لم يطل بها...

اقتربت أكثر، وهي تحني رأسها قليلاً، ثم همست:

- لماذا لا تدعني أنظر إليك أيها الحبيب الطيب؟ ألا حدثني، ألستَ موقنا أن النظر يقود إلى المعرفة؟

هالها جموده، استمرت تغض البصر، وتابعت متسائلة:

- ألا تودُ أن أنظر إليك؟ أُنظر إلي إذن!... دعني أُرك شعري!

نثرت شعرها الفاحم، غمر وجهها وكتفيها، وانهمر شلالاً يغطيها حتى خصرها الرقيق، وتابعت:

- أريد أن تعرفني على حقيقتي، دعني أرك أرجوك!

وقبل أن ترفع إليه وجهها، هالها أن ترى الجرذ المذعور يقتربُ منها...

هرعت إلى التمثال وجلة، تغمره، دون وعي، بالقبلات، وهي تقول:

- أعتذر إليك ثانية ياحبيبي، يا أنسي، ياوجودي!!

قبل خروجها، جرؤت على النظر إلى عينيه، أذهلها أن تراهما جاحظتين حمراوين!

***

في اليوم الأخير، دخلت عليه...

خطواتها رتيبة، ثابتة... عيناها تنظران إلى شيء ما... كانت تفكر!

أضاءت الشموع... نزعت منديلها.. انساب شعرها الطويل... أزاحته عن وجهها براحتيها خلف كتفيها.

تقدمت... كانت تصوب نظراتها إلى صدره، وبصوت أقوى نغمة، قالت:

- هل يضيرك أن أنظرُ إليكَ ثانية؟

لم تلق ردّاً ما، تابعت متسائلة:

- من يُدريني من أنت؟ من الذي يقول لي: هذا هو، حين تكون بين آلاف المحبين؟

وكيف لي أن أعرفك، دون أن يتسنّى لي رؤيتك؟

أغضبها صمته، تابعت:

– هل يضيرك أن أنظر إليك متى أشاء؟

–...

– هل يضيرك أن أراك دائماً؟(قالت بنبرة عالية).

جلست أمامه، تنظر إليه هادئة، تأملته بنفاذ صبر، ثم تابعت:

– لماذا لا تجيب؟

–...

– أتسمعني؟ أتراني؟ أتشعر بوجودي أمامك الآن؟

–...

أخذت كل خلجة فيها تغلي انفعالاً، وراحت أسنانها تصطك.

هبت واقفة، اقتربت منه أكثر، وعيناها مسمّرتان في عينيه، دون وجل، وقالت متحدية:

– دعني أرك جسدي حتى تتعرفني، وكيلا أضيع بين الناس كما تضيع أنت بين المحبين.

نزعت ثيابها قطعة قطعة، حتى أصبحت شبه عارية، وتساءلت بجرأة:

– هل عرفتني الآن؟

في هذه اللحظة سقطت شمعة، وتلتها ثانية، أسرعت تمسك بالثالثة قبل أن تسقط وهي تقول:

– لم تعد ألاعيبك تنطلي عليّ، أقلعْ عن الصمت وتكلم!!

كانت عيناه حمراوين، في نصف إطباقة، وتنظران إلى خصر الفتاة. أما شفتاه، فقد انفرجتا قليلاً، وكانتا ترتجفان...

حاولت الفتاة أن تكذّب ماترى عيناها... عركتهما، وأعادت النظر، فإذا عيناه محدقتان في صدرها. وإذا فمه فاغر، يسيل منه لعاب أحمر اللون...

ارتدت ثيابها على عجل، واستدارت مذعورة تهم بالخروج، إلاّ أن صوت ارتطام شديد، جعلها تنظر إلى الخلف، حيث ذلك القبس يفقد لهب الحياة، وبريقها، ويهوي صريعاً نحو الأرض.

❑❑❑

-بطاقة تحية-

قصة: مصعب عدنان اسماعيل

"دعاء" فتاة من حيّنا الشرقي. لا شيء فيها يشاكلنا سوى إنها إنسانة. تحيا غربتها الموحشة كطائر مهاجر نسيَ في منتصف الطريق رحلته، أن له جناحين. فوقع على أرض غير ملائمة، فلا الطيور حوله تشبهه في شيء سوى إنه طائر، ولا الأرض تحت قدميه تناسب حياته أقلّ مناسبة سوى أنها أرض للجميع. ربّما كان يُتْم دعاء القاسي براءة لها من الناس! ربّما عدم عرفانها يوماً طريق المدرسة سبب طبعها النافر منّا! بل ربّما لأن أحداً منّا لم ينزل إليها درجة واحدة ليقول لها إنها مثلنا إنسانة! جائز أن يكون هذا هو الصواب! ممكن! لماذا لا يكون ممكناً؟ وإلاّ لماذا فضّلت غربتها على كل شيء. علينا، وعلى الحياة، وعاشت حياداً تلقائياً دون تفكير. ببساطة دون غضب أو رضى. دون حزن أو فرح؟

سُئلتْ يوماً: لماذا أنتِ هكذا؟ أجابت بعفوية: لماذا لا أكون هكذا؟ نعم. كان فيها شيء ما لم نلاحظه، هو أن غيماً حزيناً يبقى ملء المرج الأخضر في عينيها، والوميض اللامع الخصوصي بالأنثى يظل محترقاً في قسماتها، فتبدو كأنما هي على وشك البكاء دائماً. هذا الشيء الخصوصي استحوذ على واحد منّا فقط، هو ياسين، معلم المدرسة. فقد أُخذ حتى السحر بذلك الشيء الذي كان مجهولاً من قبل الجميع. ألقى نفسه مدفوعاً إليها بقوة لا تقاوم، فأوسع لها مكاناً رحباً في صدره، وكان مرتاحاً لذلك، شديد الفرح به. فأحبها أكثر، غير عابئ بسخريتنا منه وهزئنا به.

2

أدرك ياسين أنه يعيش سعادةً حقيقية مذ صارت دعاء امرأته. هي اختارته عرّاباً لها دون أن تقول أو تفرض أو تشرط شيئاً. وهو ارتضى هذه العرّابة مع علمه بما ينتظره من غموض. لهذا قرر أن يأخذها بعيداً عن نفسها. عن غربتها، وعن كل شيء يفصل حياتها عن الناس. باختصار، كان يريد أن يعيد إليها الإنسان الضائع ويزرعه في وجدانها. يريها نفسها على حقيقتها، بكل ما تحمل من طيبة وأحاسيس وانفعالات لم يجرب أحد إثارتها من قبل. وحين تجد إنسانها الضائع لن تفقده ثانية.

وإيماناً منه بهذا أحضر لها كتاب "سالم وزينب" ذات مساء.

-3-

كانت تبكي حين دخل البيت. لم تكن تبكي، إذْ تتساوى على قسمات وجهها شتى مظاهر الانفعالات، فلا يغلب فرح حزناً، ولا حبور ترحاً.

سألها: لماذا تبكين؟

– أنا! أبكي! لماذا أبكي؟

– كيف لي أن أدري. ربّما تظنين نفسك أنكِ لست الزوجة المناسبة؟...

– أنا لا أظن شيئاً. هل أسأت إليك؟ كل ما في أنني أكتشف يوماً بعد يوم، أنه ليس بالأمر السهل على الفتاة لتكون زوجة صالحة!..

– لا.. لم تسيئي إليَّ. لكنك تعاقبين نفسك على خطأ لم تقترفيه. أعني: إنني غير نادم على زواجي منك. هذا كل شيء.. وإن كنتِ تعتقدين أن ثمة خطأ ما فينبغي أن توقعي العقوبة عليَّ لا على نفسك.

– لكنك زوجي. أيها الرجل الطيب، ربّما لا تعرف ماذا تعني كلمة زوج لامرأة مثلي. إنها تطابق كلمة "ستر" بل تساويها تماماً. هل رأيتُ امرأة عارية تسير وسط الناس؟ المرأة التي لا تعرف كيف تقود رجلها إلى أمام يتملكها هذا الإحساس الفظيع. أليس هذا مؤلماً؟.

– إن ما تقولينه قاذورات. كل تلك الأشياء القديمة الفظيعة البغيضة قاذورات. إن إعادتها إلى الذاكرة شيء مخجل ومخيف.

– أرأيت أنت نفسك تجد هذا مخجلاً. ماذا أفعل؟ أنا لا ألومك. من المؤكد أنه شيء مقرف أن يراك الناس تعيش مع امرأة محايدة مثل فرس بريّة.

– أنا! لا... لا يمكن، مستحيل أن تكوني هكذا، اسمعي: ألا يبدو النهار بوثبة نور في آخر الليل؟ انظري حواليك تري أن النور بدأ يطلع فعلاً، لم يعد هذا خافياً على أحد. فالجميع في حيّنا الشرقي يعرفون ذلك. ألا تعرفينه أنت أيضاً؟.

– قد يكون ما تقوله صحيحاً لكم. أما بالنسبة لي فإنني أتمنى أن تصدق كل هذه المزاعم.

أدرك ياسين، معلم المدرسة، أن امرأته لم تعدْ طيراً مهاجراً، ولا فرساً برية. فنفسها التي كانت مليئة بالكدورة أخذت تصفو شيئاً فشيئاً. وقلبها الفارغ من كل شيء راح يمتلئ بالهمّ الإنساني كما تمتلئ راحة الكفّ بقطرات الماء المتحلبة من ريف صخري. صحيح أنها قطرات. لكنها ستتحول يوماً إلى بركة واسعة.

قدّر أن يحدثها عن المستقبل. لكن لم يعد في المستقبل شيء لم يتحدثا عنه. حاول أن يستجرّها إلى الماضي. لكن الماضي كلّه غصَص أليمة قد يعيد اجترارها نكوء جراح اندملت. لذا قرر أن يحدثها عن الزهور والعصافير.

إنه لا يدري كيف راح يفكر في قصيدة هندية كان قد قرأها منذ زمن بعيد. لا بأس. سيعيدها عليها إذن. قال لها: اسمعي: ثم راح يحكي لها عن عاشقة لا تعرف القراءة، جاءتها رسالة حبيبها قبل طلوع الفجر. لم تذهب إلى الشيخ العالم جلست تحت شجرة. نشرت الرسالة على ركبتيها. عندئذٍ قرأها لها نسيم الصبا. ولحّنتها الحباحب الغاديات، وغنّتها النجوم الساطعة، فأدركت العاشقة أنه هكذا ينبغي أن تُقرأ رسائل الحب، ومن أين للشيخ العالم معرفة ذلك؟.. توقف ياسين عن الكلام فجأة.

كانت امرأته تبكي هذه المرة، بدموع حقيقية. نامت أهدابها العليا على السفلى فاختفى الربيع خلفهما، ودون أن تقول شيئاً دسّتْ يدَها في حمّالة نهديها. أخرجت ورقة مطويّة. قالت:خذ. أقرأ. ياسيدي الشيخ العالم!.

كانت بطاقة تحية. أرسلها لها يوماً، قبل الزواج، مع هدية صغيرة. قرأ: إلى دعاء مع حبي العميق.

قالت: لم أذهب إلى الشيخ العالم. لكني قرأتها بنفسي. إني أقرأ كل شيء. لست أحتاج إلى معرفة الحروف لأفعل ذلك. صدقني. ألا تصدقني؟..

كان مندهشاً. انتظر حتى وجد صوته. قال: بلى. بلى. أصدقك. بصراحة؟ إنني الآن أكثر إيماناً بصدقك من أي وقت مضى.

لم يكن ياسين يكذب على امرأته، أو يجاملها. إنه يقول الحقيقة. كان يرى أن زرعه وشيك الحصاد. فامرأته تحس عمق حياتها الآن. كحبة قمح أخذت تمدّ جذورها في الأرض الخصبة. وتطلع وريقاتها صوب الشمس والنور عالياً عالياً. إنها الآن تنظر إلى الحياة من الأمام. من وجهها السخيّ الحيّ المنفعل. امتنعت عن النظر إليها من الخلف. من وجهها المقيت الميّت. امتلكت نفسها بقوة. وجدت إنسانيتها. فهاهي تشيع آخر طيوف المرأة القديمة المتلاشية فيها لتحلّ محلها المرأة الجديدة التي لا تريد لأحد أن يفكر نيابة عنها، أو ترى بعينين ليستا لها، أو تعشق بقلب خارج القلب الذي في صدرها هي.

امتلأ ياسين زهواً. استطاع أن يصنع من زوجته المحايدة امرأة لا تشكّ بقيمة حياتها إطلاقاً.

كان كتاب "سالم وزينب" مطروحاً على الأرض بينهما. ولا يدري كيف أخذ يحدّق فيه، وحين رفع بصره كانت امرأته لا تزال تحتضن الكتاب بعينيها. جلسا متلاصقين. لحظتها، كان ياسين معلماً ناجحاً، وكانت دعاء تلميذة نجيبة.

❑❑❑

فتاة من ورق

قصة: منال فياض

شجرة من التوت الأحمر من زاوية من الأرض البنية المقلّمة بعناية، ضجيج الماء المندفع من الصهريج جعله في قيلولة عميقة، حيث المياه تخرج من الحفرة الطويلة، فقفز دون إرادة، أطفأ المتور أصلح الخط بالمجرفة، تفحص صفوف الورد بنظره الضعيف، تنهد ملء صدره، غسل وجهه المنتفخ، مسح شعره المجعّد وأعاد قبعة القماش المغمسّة بآثار التراب الأحمر. شدّ الحمار الرمادي إلى غرفته المرصوصة الجدران بالحجارة.

أمه مازالت فوق الحصير فتركها عند الصباح، تضع ورق الدخّان بالمئزر المنتهي إلى خيط ثخين، عشرات الخيوط المختفية في صفوف وضعت جانباً.. علّقها على سقف خيمة القصب ابتسم بارتياح ناظراً إلى أعلى الخيمة وقال مبتلعاً نصف الحروف (سأ.. سأتزوج.. الور.. ورد كثير في الحقل والدّ.. الدّخان أيضاً).

صرخت العجوز وهي تقف بصعوبة تنفض عن فستانها غبار الورق: (حمدو.. إلحق إلى الطاحون واجلب كيساً من الخبز).

الحمار يضع رأسه على نافذته يتطلع إلى صاحبه بعيون مفتوحة بعد وجبة دسمة من طعامه المخصص. شدّ ثانية من حجرته، وهذه المرة أرخى حميد ثقله عليه والبيوت تمشي إلى الوراء وفي كل حجرة من تلك البيوت الصغيرة تجلس فتاة.. هذا بيت بسيمة لكن وجهها منتفخ محمرّ زيادة عن الحد.. ونائلة جارتها بدينة تتحرك بصعوبة وهو إلى تلك اللحظة لم ينس كيف تدحرجت على الطريق الترابي المنحدر.. أما فريزة لها رائحة ثقيلة مزعجة رغم شعرها الطويل الساحر والعيون الخضراء الربيعية. استحضر جميع الفتيات محاولاً أن يرشّ على كل واحدة زيادة على جمالها.. جعل كل واحدة منهن تبتسم أو تنظر إليه بجاذبية. فلم يفلح كلّهن كأخوات لا يحركن به أي شعور، لا.. وفوق هذا كلّه لا يردّدنَ عليه السلام.

وقبل أن يصيح الديك ويوقظ كلّ الدجاجات. نهض حميد من فراشه، قضم رغيفاً مغمساً بزيت الزيتون وعند الفجر قبل أن تخرج الشمس من سباتها القصير خلف الجبل العملاق.. كان بين شجر الورد يقصُّه بالمقص ويرتبّه فوق ساعده بشكل منظّم ثم يربط بشريط، كل مجموعة على حده. ارتفع سعر الوردة هذا العام. وهو يرش السوق بالمياه كان يفكر متى سيأتي الوقت الذي سيأخذ منها، ويزف بها عروسه.. سينثر على سرير العرس ورداً بعدد النجوم. أقبلت فتيات المدينة إلى مخيلته، عددهن كثير.. مشيتهن.. نظافتهن. غداً ستكون النقلة الأخيرة، امتلأ صندوقه بالنقود، عليه أن يبيع عُدة مسح الأحذية التي يستخدمها لتلميع الأحذية شتاءً ولكنه سينظف آخر حذاء له قبل أن يقوم بذلك.

كثيراً ما كان يستلقي ووجهه نحو الشمس المختبئة خلف ورق شجرة متأملاً في وجوه أهل قريته، رؤوس كثيرة في الحافلة الضيقة متعرقة، مرتصّة كحبات البطيخ، ينظر إليهم وهم يحملقون به ضاحكين كالمجانين لا يكفون عن طرح الأسئلة، والسائق الأبله الطيب الذي كثيراً ما كان يسامحه في دفع الإجره.

خرج من محل الزهور، وضع الأوراق النقدية القليلة في جيبه، دخل في محل آخر، قص شعره وأزال شعرات ذقنه المعثكلة، ركب في سيارة واختار مقعداً قرب فتاة متوسطة العمر.. السيارة تهتز وفي كل هزة كان يضرب زنده بيدها متعمداً وعندما لم تحرك ساكناً وضع يده فوق يدها بعد تردد. وضعت عينها في عينيه ناظرة إليه باحتقار، سحب يده وهمس (آ.... آسف) لم ترد نزلت برشاقة فلحق بها.. سيكلمها ويطلب منها الارتباط.. سيبيع حماره وأرضه ويستقر في المدينة.. في كل خطوة يخطوها بتردد يفكر كيف سيرضيها وفي النهاية تقدّم بثقة حتى صار بمحاذاتها وأقنع نفسه جازماً بأنها ستطير فرحاً. سلّم عليها فلم ترد.. ابتسم لها حتى وضع نفسه قبالتها. وعندما زعقت به قال لها: (آ..آسف لما فعلته بالسيارة)

(وأنا سامحتك أيها الأبله).

وقف في مكانه.. صورتها تختفي. حتى انعكفت في إحدى الزقاقات.. فرك عينيه بأصابعه وحملت الدموع في طريقها بعض الغبار والدخان.

صور الفتيات من جوانبه تختفي بلحظة، بنات بلا مشاعر.. صور تتطاير مع نسمات بداية الشتاء. وفكّر أيضاً ودائماً في سر الرفض الخارج من صمتهن، عيونهن.. شفاهن كلهن هكذا قاسيات؟ معه حرفة الفلاحة وحرفة مسح الأحذية، لديه المال، إذن؟ مشى في طريقه نحو الكاراج.

الصورة تبدو ضبابية، عليه أن يسأل عن طبيب بارع في وصف العدسات اللاصقة قبل أن يذهب بصره، هذه وصية أمه.

وقف في مكانه عند أول الرصيف، فرك عينيه ثانية كي تتوضح الصورة لكنها ازدادت ضبابية

رفع رأسه، فتح قميصه عن صدر أسمر. صار في منتصف المسافة بينه وبينها غمزها بعينه اليسرى فابتسمت تبادله الابتسامة، لاحقت نظراته يدها الناعمة وهي تشير له بالاقتراب. الدم يخرج من قلبه ليسقي عطشه الطويل كمياه الصهريج وهي تبلل التربة، تتوزع الدماء في جسده بسرعة الرقرقة وسرعة النبض. أدار ظهره وانحنى حتى صار رأسه بمحاذاة نعله، مسحه من الغبار بارتباك وتابع خطواته نحوها يرمقها بشهوة الشعر الأشقر كخميلةٍ تغطي جسد الشمس الباهر. مازالت تبتسم تنظر إليه وكأنها تعرفه منذ زمن بعيد. وقف في مكانه مندهشاً، مازالت تشير إليه بالدخول، ولما وقف قبالتها على بعد خطوتين اثنتين، ابتسم بكآبة الفتاة طويلة، أطول منه بقليل مازالت تبتسم كالبلهاء مدَّ يده لامسها من الرأس حتى الخصر، انطفأت حرارته كما يطفئ البرد شمس تشرين الفتاة من ورق (الكرتون) دخل المحل.. خرج.. دسّ الورقة في جيبه (صورة كبيرة.. واصل واستلقى على فراشه في الليلة العاشرة ينظر في صورته المحاطة بإطار فضي..

كان يبتسم بأمر من المصوّر (إبتسم.. تْشَكْ..).

❑❑❑

قصص قصيرة جداً

قصة: منير الرفاعي

-1-

حُبّ...؟

كانت تحبُّهُ جداً وتعني له الشيء الكثير، وهو في فورة شبابه.

ذات مساء، لمَّا خرج الجميع إلاَّهما، حدَّثها في أمر الزواج. فكَّرت قليلاً، طلبت إليه أن يرجئه حتَّى يتمَّ دراسته الجامعيَّة.

عندما بدأ يتململ ويقطب حاجبيه، ابتسمت بحنان، لملمت بكفيّها حمرة وجنتيه، أخذته في حضنها قائلة: "أريد مصلحتك يا حبيبي... ألستُ أمَّك؟".

-2-

عبد الودود هاديءٌ وحنون.

هذا اليوم بدا عدوانيَّاً، حتَّى إنَّ أحداً لم يجرؤ أن يسأله. عند نهاية الدوام اليومي، اقتربتُ منه بحذر، ابتسم قليلاً. خلتُ أنَّه كان ينتظرني عندما بادرني التحيَّة.. قائلاً:

"ليلة البارحة نمتُ بعمق.. لمْ أحلمْ".

-3-

في العام الماضي رأيتُ جميع أهل البلدة يحجُّونَ إلى منزل رئيس البلديَّة يعزُّونهُ بوفاة والدته.

والد رئيس البلدية، رأيتُه مساء هذا اليوم يتحسَّر على زوجته المتوفّاة، جالساً على حجر قرب باب داره، بمفرده، ففي الصباح كان ولده الوحيد قد مات.

-4-

كان خطيب الجامع يتكلَّم بحماسٍ عن حقِّ النساء على الرجال.

أسرعَ أحدُهم ونزع سلك مكبِّر الصوت، بينما انتظر الباقون نهاية الخطبة ليتأكّدوا أنَّ سدَّة النساء كانت فارغة.

عندما حدَّثني أبو يسار والد صديقي- بذلك، وبَّختُ نفسي كثيراً لأني هذه المرَّة أيضاً... كنتُ نائماً.

-5-

يبدو صغيراً دوماً هذا الشخص كلَّما سمعتُه يدَّعي

–جازماً– أنَّ "الدراسات العلميّة أفضل من الأدبيَّة، لأنَّ هذه الأخيرة تحتاج إلى الحفظ فقط، بينما تلك تتطلَّب عقلاً، وفهماً"

أظنني اغتصبتُ نشوته تلك عندما سألته:

– ماذا حدث في العام 1948؟

– إنَّه عام النكبة

– وفي العام 1956؟

– العدوان الثلاثي على مصر.

– عظيم، الآن، هل يمكن لعقلك أن يربط بين هذين التاريخين؟

تركته في الغرفة وحيداً.

-6-

حتى ليالي كانون لم أكنْ أعرفها، هكذا كانت تقول أمي.

في ليلة صيفيّة، والليلة التي سبقتها أيضاً، ارتجفتُ حتى الصباح.

زرتُ الطبيب – صديقي– صفعني، قال:

"عُدْ (إليها)".

-7-

استردَّ نظراته الموزَّعة في وجوه الجالسين، وحطَّ بها على ساعته. كانت تزيد قليلاً على العاشرة والنصف. أحسَّ أمراً. وكمنْ سمع صفارة إنذار، اختطف أوراقه على عجل ناسياً أن يرتشف بقايا القهوة التي انتظرته طويلاً، أحدث كرسيَّهُ صريراً إلاَّ أنَّ أحداً لم ينتبه فلكلٍ شأنٌ يغنيه

لحظات وجد نفسه أمام لوحة الإعلانات. دقَّق، ذُهل، تمتم بكلمات، خشي أنَّ أحداُ سمعه، التفت يمنة، ذُهل ثانية. لم يعرفها.

أشارت بسبابتها البيضاء: "هل هذه .. التاسعة؟؟" صمت قليلاً، ضحك.. ضحكتْ.

أدرك كلٌ منهما أنّه قد فاته موعد الامتحان

-8-

مذ كنتُ صغيراً وأنا أحب الأستاذ عبد العليم، وكنت أراه دوماً يتصدّر المجالس.

شيئاً فشيئاً أخذت السنون تزيحه باتجاه الباب. مؤخَّراً سمعته يقول: "صار يتوجَّبُ على الواحد منَّا أن يقدم شرحاً لمقاصده قبل أن يتكلَّم، ثمَّ يشرح هذا الشرح".

قاطعه أحدهم من هناك، من الداخل:

"ماذا تقصد؟؟".

-9-

كان يتطاير في هواها أوراق ياسمينة

في ليلةٍ خريفيَّة مجنونة، لمَّا كان القمر يلوذُ حياءً بغيمةٍ وقحة، طال بهما البوح واستطال.. بعدها.. أصبحا صديقين... ليس إلاَّ.

-10-

في تلك الليلة، بعد سنوات عدة، اكتشف الغراب أنه كان مخطئاً وأن الرجوع إلى الحق فضيلة، وقرر أن يكون كريماً فينتظر حتى الصباح ثم يرمي خارجاً الفراخ التي تبناها طويلاً، فالعش، الذي يسكنه، قد لايتسع للبيوض القادمة.

-11-

في مقهى عتيق يستلقي في حضن التاريخ سكراناً برائحة الياسمين جلس قبالتي وفدٌ أجنبي، يتفرس تفاصيل المكان.

أخذوا يرطنون كلاماً فهمت منه أن "ينبوع الجمال هذا يجب أن يكون هناك في بلادهم فهؤلاء الـ(...) لا يستحقونه".

لكنهم صمتوا، وبدؤوا يستمعون لأبي بلال، ينزل لهم مطاليبهم، وهو ينشد:

منتصب القامة أمشي

مرفوع الهامة أمشي...

ابتسم الجميع، وبقي ذلك المترجم (العربي) الذي كان برفقتهم منزعجاً.

-12-

أجل إنهم هم أولئك الفتية السبعة، الذين لم يعد أحد يراهم أو يسمع عنهم شيئاً منذ ثلاثة شهور.

لقد كانوا يجتمعون يوماً في الأسبوع لأمر لا يعرفه أحد، ولم يشاركوا أهل الحي، أبداً، مناسباتهم الاجتماعية.

أجل إنهم هنا في الجريدة، صورهم، ينزلون على درج مخفر الشرطة مطأطئي الرؤوس والأهالي يحيطون بهم فرحين.

❑❑❑

آفاق

قراءات...متابعات...حوارات

افضية " عريشة الياسمين" للدكتور أحمد زياد محبك

ممّا لا يختلف فيه اثنان هو أنّ العملية النقدية للقصّة لاتتحدّد في موضوع معيّن أو اتجاه محدّد، أو زمان مدقّق، أو مكان مضيق؛ وإنّما هي أولئك كله، فقراءة قصة قصيرة مّا قد تكون أجدى في صورة ما إذا قُرئت جملة جملة مثلما فعل ذلك (رولان بارت)، مثلاً مع دراسة بالزاك (Balzac) لقصته "سرازين" حيث قرأها قراءة مقطعية(1).

وما من شكَ في أنّه ليس ثمّة خطاب يقبل التعدد في القراءة كما يقبل الخطاب السّرديّ. ومن هذا المنطلق جاءت قراءتي لمجموعة الأديب الدكتور أحمد زياد محبك "عريشة الياسمين"(2)، حيث إنها كانت مواصلة لاحتكاكي بالأدب العربي في سورية الشقيقة ولاسيما في مدينة "حلب الشهباء" التي تربطني بها آصرة وثيقة العرى، فقد ظلت المراسلات بيني وبين أدبائها تترى وتتوالى لسنوات.

ولابد من التّوضيح بأنّ الأفضية في هذا الدّيوان القصصيّ لم ترد تقليديّة باردة باهتة على غرار القصص الواقعيّة الجافّة، بل إنّها هنا قد أدت دوراً مساعداً على جبهات متعدّدة، فإمّا أنّها عمّقت الحبكة، وإما مطّطت العناصر القصصية وفصّلتها، وإمّا جسّدت مواقف فزادتها جلاء أو نمّقت الأسلوب وأضفت عليه رونقاً وإثارة...

أضف إلى ذلك أن هذه الأفضية الواردة في مجموعة (محبّك)، هي بشكل أو بآخر عبارة عن مقاطع، وقد طبق بعض الدّارسين المنهج "المقطعي" على طائفة من القصص، هادفين من وراء ذلك إلى الدّلف من المسار العام الذي يتخذه المعنى(3) وهذا مع اختلاف في الأهمية بين ناقد وآخر. ونكتفي هنا بإيراد تعريف غريماس (GREMAS) له حيث يصفه بأنّه: "كل مقطع سرديّ قادر على أن يكون وحده حكاية مستقلة وأن تكون له غايته الخاصّة به"(4).

تعريفات الفضاء (الحيّز):

لقد ظهر هذا المفهوم حديثاً ليعوض "المكان" أو المساحة الجيوفيزيائية لبعض فقرات النّص ووحداته واشتغل بتوظيفه الحداثيون في العالم العربيّ ولاسيما الذين احتكوا بصورة مباشرة بالثقافة الغربية حيث كوّن هذا المفهوم في دراساتهم جزءاً هامّاً من مراحل التّحليل على مستويات الخطاب الشّعري ومستويات الخطاب الرّوائي أو السرديّ جميعاً(5).

بيد أنّ التّوصل إلى تعريف جامع مانع كما يقول المناطقة للفضاء ليس بالأمر الهيّن، فقد تنوعت هذه التعريفات بتنوّع المصادر وتباينها، وقد يكون من الاستراحة الفكرية واللذّة المعرفيّة أن يقوم أحد بحصر هذه التّعريفات وإيرادها حسب الترتيب التاريخي وإن يكنْ معظم الذين عُنوا بالفضاء لم يكلّفوا أنفسهم ولو وقفة قصيرة عند التنظير له، وكأن القضيّة مفروغ منها مفصول فيها، أمّا بالنّسبة لنا فإننا نقتصر هنا على التّعريف الذي أورده الدكتور سعيد علوش حيث يقول:

1 - يستعمل مصطلح (الفضاء) في السيميائية كموضوع تام، ويشتمل على عناصر غير مستمرة انطلاقاً من انتشارها، لهذا جاءت معالجة تكوّن موضوع (الفضاء) من الوجهة الجغرافية /السيكو-فيزيولوجيّة/ السوسيو- ثقافيّة.

2 - ويفترض (الفضاء) اعتبار كلّ الحواسّ، في سيميائية الاهتمام بالفاعل، كمنتج، ومستهلك للفضاء.

3 - ومقابل (موضوع الفضاء) جزئياً، سيميائية العالم الطبيعي لأنّ اكتشاف (كذا) الفضاء هو أن تكون مباشرة لهذه السيميائية.

4 - وتبحث (سيميّائية الفضاء) عن التحوّلات التي تعانيها السيميائية الطبيعيّة بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.

5 - بالإضافة إلى مفهوم (الفضائية) و(التجديد الفضائي) تستعمل السيميائيّة السّرديّة والخطابية (الفضاء الإدراكي)(6).

ويلخص الأستاذ محمد المتقن تعريف الفضاء تعليقاً على ما أورده كلّ من علّوش وغريماس وكورطيس(7) بأنّ هذا الفضاء هو "مكان جغرافي نفسي فيزيولوجيّ اجتماعي ثقافي، وأنّه بعبارة أكثر تحديداً مكان رمزي بامتياز"(8).

"عريشة الياسمين" والفضاء:

أوردنا هذه التّعريفات لتكون بمثابة جسر يوصلنا إلى استنطاق ماورد في مجموعة (محبك) القصصية حيث إن قارئها يلاحظ بدون تردّد مدىهيمنة هذه الأفضية على ذهنه وكثرة ورودها في مختلف العبارات التي يتخطفها بصره.

على أنّ ما لابدّ من ملاحظته هو أنّ الأفضية قد تعددت أنواعها وتكاثرت أشكالها ممّا يعسر معها تحديد العدد وحصر كلّ صفاتها وموضوعاتها. ولكنّ تحديدها في هذه المجموعة إنّما قد بنيناه على معطيات فرضيّة وجودها عبر الصفحات وهي تتمثّل في كلّ من:

الفضاء العريض	الفضاء المائيّ.
الفضاء المزعج	الفضاء الدائريّ.
الفضاء الطّائر.	الفضاء المخضّر.
الفضاء الملون (اللّونيّ).	الفضاء المتحرك.
الفضاء الحزين (أو القاتم أو المهموم).	الفضاء المغلق (أو المحدّد).
الفضاء المرح.	الفضاء المبهم.
الفضاء الضّوئيّ.	الفضاء المنشرح.

1 - الفضاء العريض

لقد حفلت المجموعة بطائفة من أفضية تمثّل هذا النوع -وإن لم تكن كثيرة- فإنّها ترمز إلى جوانب لها علاقة بمختلف العبارات التالية:

- **تقعدان على أريكة في صدر الفناء.** - عريشة الياسمين:12
- **تمضي بنا في دهليز طويل مايلبث أن ينفتح. على فناء واسع** - أمّ خالد والكناري: 51.
- **حسبك أن تلعب في فنائها الواسع تحت عريشة الياسمين، وجدّك ما يفتأ كل يوم يضيف إلى أحواضها زهورا** عريشة في شرفة ضيّقة:(250).

إنّها أفضية تصبّ كلّها في مساحة شاسعة تدلّ على الراحة النفسية، والاستقرار اللذيذ، فالمرء يطيب له أن يحيا في دنيا عريضة مريحة، ولذلك فإنّ كلّ شيء لطيف محبّذ إلى النّفوس يحمل هذه الصفة، ويقع عليه التّصادم والإقبال مثل الجنّة التي وّعد بها المتّقون.

2 - الفضاء المزعج:

مامن شكّ في أن طبيعة البنية السردية تقتضي التنويع والتغيير، وأن التطرق إلى الطبائع البشرية وتناول المشاكل الاجتماعية كلها تجعل البنى التّركيبية للقصص تنغمس في مجالات مختلفة؛ وتستعين بأوصاف متباينة تبعاً للموقف وللصورة معاً، ومن هذه المواقف والصور ما جاء يحمل في طيّه مناظر أو صفات أوأحكاماً أو آراء مزعجة؛ منها قول الباث:

- **الغبار يغطي الرّصيف، وأوراق صفراء تساقطت. من شجرة نخرة** -لا أعرف: 237.
- **تحت المقعد قطة ميتة** -لا أعرف:240.
- **إلى القبو المحفور في الأسفل يحمله ولداه.** - مشروع قصيدة: 235.

لقد وردت هذه الأفضية في أثناء تشريح مواقف إنسانية تمثلها شخصيات من ورق بلا ريب، ولكن أحداً لا يجحد دور هذه الشخصيات في مقارعة الواقع وتمثيله، وهو مايجعلها تتلفّع بثوب التّقزز في هذه الأفضية ويدفعها إلى النفور من رؤيتها ويرغمها على أن تنأى عن الاحتكام بها أو بصورها أو بألوانها أو حتى بأصواتها فهي مزعجة منفّرة وذميمة ممجوجة.

3 - الفضاء الطّائر:

لقد وسمناه بهذا السّمة نظراً لتلاؤمه مع الصفة التي يحملها في دلالته ومدلوله:

- **أطير إلى فناء الدار عابراً الإيوان.** - عريشة الياسمين: 12.
- **والعصافير في العريشة فوقنا تحوم وتزقزق فتحلق عالياً ثمّ تسقط على السّطح.**

- عريشة الياسمين:15: 19.

- **هناك عصافير وحمائم كثيرة تنام على أغصان الشجرة.**

- عريشة الياسمين: 44.

4 - الفضاء الملوّن (اللّونيّ):

مما هو متواضع عليه في نظرية القراءة أن الأديب يلون خطابه مثلما يفعل الرسام في لوحة بيد أن الأديب لا ريشة له ولا صبغ، وإنّما له البنى الإفرادية التي تحوّل الجامد إلى متحرّك، والأبيض/ الأسود إلى ملوّن. فالأديب أيّاً كان، يوظّف صوراً ملونة تضفي على خطابه الأدبي جماليّة رائقة،

وتبعث في كل حِنْو من أحناء بناء التّركيبية رونقاً جذّاباً وذلكم ما تناثر في صفحات "عريشة الياسمين" حيث يمكن قطف أوْشال من هذه التلّوينات النّاطقة بنفسها، والّتي تتجلّى أكثر في:

- فراشة بيضاء ترف في فضاء الحقول المخضوضرة، تسبح في فضاء الشمس.

- الشاعر والفراشة: 83.

- كأنني فوق عمامة بيضاء على مهادها الناعم كالعهن أنام.

- الضرّس الثاني: 155.

- كأنّه يرى قوس قزح يظلّله.

-من سيقرأ تلك الرواية. 183.

ومن خلال هذه الأمثلة يطفو الفضاء الملوّن بصورة لا غبار عليها وهي ألوان أضفت على المجموعة زيادة في التّصوير، وإضافة إلى التأثير، وهذا بصرف النّظر، عن التورية التي يختفي تحت بعضها أو المجاز الذي يلقع كثيراً منها مثلما هو الشأن في:

- فراشة بيضاء ← المخضوضرة ← ضياء.

حيث إنّ الفراشة هنا صورة مجازيّة، بيد أنّ الأوصاف التي ألبستْها جعلتها تكاد تكون كذلك، فهي في خفّتها ورشاقتها وجمالها وهفهفتها وطلق محياها لا تختلف كثيراً عن فراشة تهفو الأفئدة إلى رؤيتها والتّمتع بمنظرها وهي تتهادى في الحقول الزّاهرة أيام الربيع. وما كان لأحد أن يشغل نفسه بالنظر إليها معجباً بها لولا مايطبعها من مزايا لونيّة وظلّيّة.

5 - الفضاء الحزين (القاتم / المهموم):

قد اقتطعنا هذه الأفضية من عبارات الناصّ التي وظفها مراعاة لمواقف تثير الألم والحزن، وتبعث في الحنايا لوعة وهمّاً تمثل أولئك جميعاً على نحو ما يتجلّى في القائمة التالية:

- داخل فضاء الجدران الحزينة تدور المروحة ببطء وهي تنزّ.

- الشاعر والفراشة: 89.

- قلبي حجر.

- الهرب من الحب: 96.

- يرجع إلى البيت خائباً.

- الفرصة الأخيرة: 172.

- يخرج إلى شرفة تحتويه ظلمة قاسية.

- مشروع قصيدة : 232.

- في الدور السابع.. البنت تمضي إلى غرفة أبيها...

- مشروع قصيدة : 236.

- العصفور هامد فوق قضيب صغير.

- عريشة في شرفة ضيقة: 249.

- شحوب آخر النهار يملأ السّحاب كآبة والعمارات تلقي ظلالها الثّقيلة على الشارع.

- المقابلة الجديدة: 194.

- وغيمات باهتة متناثرة، تهيم في السماء تائهة، تغطي الشّمس فتحجبها.

- لا أعرف: 237.

من الوهلة الأولى نلاحظ أنّ هذا الصنف من الأفضية قد أنشأ قائمة طويلة مع اعترافنا بتناسي بعضها ونحن نقوم بالجرد إمّا سهواً وإمّا عمداً، فهي أفضية قد شملت معظم القصص مما يؤكد حقيقة لا تُجحد وهي أنّ الأديب قد شرح الهموم الإنسانية وعبّر عنها بصدق من خلال توظيفه لهذه البنى التّركيبية التي تصبّ فيما أطلقنا عليه "الفضاء المهموم" والعلّة في كثرة ورود هذه البنى القاتمة أمر طبيعي جدّاً، لأنّ الأديب تعبير عن الأنا/ الآخر معاً، وأيّ من الأدباء لا يعيش بأحاسيسه وجوارحه مع مايكتبه؟ إلاّ أنْ يكون لا غيا أو لاهياً كما هو في المذهب العبثيّ... إنّ كلّ فضاء في هذه القائمة يختبئ في كنفه ركاماً من الآلام، وأكواماً من المتاعب التي يواجهها المرء منذ يبدأ في العي إلى أن يلفظ أنفاسه الأخيرة!

ألم يصح أبو العلاء المعرّي منذ قرون (الخفيف):

تعب كلّها الحياة فما أعـ ـجب إلاّ من راغب في ازدياد(9)

6 - الفضاء المرح:

إذا كانت الأفضية السالفة شؤماً وهمّاً وغمّاً، فإنّ أفضية هذا القسم تتناقض معها أفقياً وعمودياً، فهي تمثّل المرح، والصّفاء، والبسمة، والأمل، والسعادة، وهلم جرّا. وقد جاءت متناثرة عبر بضع قصص وظّفها النّاصّ في مواضع كثيرة ليضفي بها على الجوّ أريجاً، وعلى التّصوير ابتهاجاً؛ وهو قد نوّع فيها مابين التّعبير عن مواقف الحبّ السّاخنة، وما بين الوصف السّاحر لأفنان العريشة، ولأغصان الزّهور والشّجر، ومابين الوقوف عند زهرات الفلّ والياسمين، ومابين الإنجذاب نحو جمال المرأة وثوران شبابها الفيّاض، وما بين الإشارة إلى الغابات البهيجة، والجداول العذبة والرّقراقة، وهلمّ جرّا.... ونحسب أنّ ذلك تمثّله هذه الأفضية:

- زهرات الفلّ تتناثر بين الوريقات كالنّجوم، وزهيرات الحنّاء يتراصّ بعضها قرب بعض

- أمّ خالد ...والكناري: 56.

- خرج من الباب الضّيّق إلى الشرفة الواسعة:

- مشروع قصيدة:221.

- أحسّ كأنّه طائر يحلّق في غابة بعيدة، تحمله نسمات ناعمة، فتهتزّ الأغصان، وتتمايل الأوراق، وتغرّد الجداول.

- مشروع قصيدة:222.

- تطلّ على الكون والحياة والعالم - مشروع قصيدة:236.

- تصب الماء حول الجذع بلطف.التّراب المتشقّق يشرب الماء.. ذرّاته العطشى توسوس وهي تتشرّب الماء.

- عريشة... في شرفة ضيّقة: 251.

- انظري إلى هذا الغصن الناحل في شجرة الياسمين، لقد تفتّحت فيه زهرة.

- عريشة... في شرفة ضيّقة: 253.

7 - الفضاء الضّوئيّ:

وقد فرضت حضوره بنى إفراديّة وتركيبيّة وردت في مجموعة "عريشة الياسمين" وهذه الأفضية -وإن لم تكن عديدة كسابقتها أو لاحقتها -فهي مع ذلك تكشف عن توظيفها في هذا الإطار، حيث يمثّل حضورها إضاءة لدروب مدلهمّة، وهديا لسبل مدلجة؛ وهي تكاد تتلخّص في لون واحد فحسب؛ هو هذه الشّمس المضيئة على الكون:

- كشمس محتجبة وراء غمام متلبّد- الثلج... وزجاجة العطر: 210.

- رأى السماء والغيوم المذهبّة بشمس الصّباح - مشروع قصيدة:221.

- ملأت أشعّتها الأسطح، تفتّحت في العمارات أمامه وحوله نوافذ كثيرة.

- مشروع قصيدة:222.

وما يجدر ذكره هو أن هذا الفضاء كان نادراً وذلك لأنّ النّاصّ أبدع نصوصاً تعبّر عن المدينة التي تظل عدوّة للأقمار والأصباح والكواكب والنجوم ولا يحسّ بأثرها الجليّ، لأن المصابيح الكهربائية قد حجبت هذه الأنوار وغطّت عليها.

8 - الفضاء المائيّ:

الماء وما أدراك ما الماء؟ هو عنصر الحياة وسرّ وجودها وعلة استمرارها **{وجَعَلْنا مِنَ الماءِ كلَّ شَيءٍ حَيٍّ أَفَلاَ يُؤمِنونَ}**.(11). بل هو السبيل إلى الخلق البشري وكل المخلوقات الأخرى: **{فَلْيَنْظُرْ الإنسانُ مِمَّ خُلِقَ. خُلِقَ مِنْ ماءٍ دَافِقٍ يَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ الصُّلْبِ والتّرائِبِ}**(12)، **{أَلَمْ يَكُ نُطْفَةً مِنْ مَنِيّ تُمْنَى ثُمّ كان عَلَقَةً فَخَلَقَ فسوّى فَجَعَلَ منه الزَّوْجَينِ الذَّكَرَ والأنْثَى}**(13).

ومن هنا كثر إيراد هذه الأفضية في صور مختلفة تعدّدت مناحيها وتنوّعت أشكالها:

- أرى سناء عند حافة البركة . - عريشة الياسمين: 12.

- البركة بيني وبين سناء - عريشة الياسمين:14.

- رفرفة الماء المتقاذف من النّافورة وهو يتساقط على صفحة الماء في البركة.

- عريشة الياسمين:24.

- تتأمّل البركة - بديعة: 39.

- يحومان حول البركة - بديعة: 46.

- تتوسّطها بركة فيها نافورة - أمّ خالد... والكناري: 51.

- أمام البركة نتوقّف لنرى إلى الماء المتقاذف من النافورة.

- أمّ خالد... والكناري: 54.

- كأنّما ألقى به في بئر. - أفرح إذ تجيء: 76.

- النّاعورة الصّناعية الزّرقاء الصّغيرة ما تفتأ تدور:

- المقابلة الجديدة: 192.

- تدفعها مضخّة في أسفل الحوض الزجاجيّ.

- المقابلة الجديدة:192.

- تدفع الماء المحدود داخل الحوض.

- المقابلة الجديدة:192.

- تقعد قبالته أمام الحوض.

- المقابلة الجديدة:192.

- الثّلج ينهمر غزيراً... -الثّلج... وزجاجة العطر:206.

النّاس يتراكضون تحت الثلج المنهمر -الثّلج... وزجاجة العطر:209.

- تتراكم ندف الثلج على لفاعته على كتفيه.

-الثّلج... وزجاجة العطر:209.

- يرى نافورة الماء والرّذاذ يتطاير منها

- مشروع قصيدة: 239.

يبدو من الوهلة الأولى أنّ صورة الماء قد تعدّدت، وهذا يدلّ على روعة الأسلوب من وجهة، وعلى هيام النّاصّ بكل مايمتّ بصلة إلى الحقل الدّلاليّ للماء؛ وهي سمة من سمات معظم الفنّانيين ومنهم المبدعون الذين يهيمون صبابة في وادي الماء، ويتلهّفون شوقاً إلى رؤيته والاستمتاع بخريره، والتلذّذ بانسيابه.

بعدئذٍ يتّضح أنّ فضاء "البركة" كان هو الأكثر حضوراً بوروده سبع مرات، فالماء بخمس مرات، والحوض بخمس مرات أيضاً، ثم الثلج بثلاث مرات، وأخيراً الحوض بثلاث مرات، والبئر بمرة واحدة، والرذاذ بمرّة واحدة كذلك.

إنّ الإلحاح على فضاء البركة في المجموعة يكشف عن انجذابٍ قويّ نحو المعالم الحضاريّة التي تبدّد البداوة، وتنشر الشّفافيّة الفنّيّة، والجماليّة في القصور والحدائق بعامّة، فقد خُلّدت "بركة المتوكّل" بما أنشد البحتريّ إعجاباً وهياماً ليس بها فحسب ولكن بمن يلجها ويسبح فيها:

يَامَنْ رَأَى البِرْكَةَ الحَسْنَاءَ رُؤْيَتُهَا وَالآنِساتِ إذا لاحَتْ مغَانِيهَا(14).

فالبركة من هذا المنظور بما تشتمل عليه من فضاء فسيح هي سرّ كلّ مايتواجد حولها من مناظر فتّانة تسرّ النّاظرين. وهذه البركة تشغل فضاءاً معيّناً محدّداً لكنّه مكرر بضع مرات تلبية لدلالة المعنى... وهذه البركة-وإن لم نعرف عنها ما عرفنا عن بركة المتوكل للبحتريّ- فإنّنا نعتقد أنها تشغل مساحة تكبر أو تصغر، تطول أو تقصر؛ لكنّها في الحالات كلّها تطمّ الماء لتنعش به المكان، وتلطّف الجوّ،والشيء عينه يقال في سائر الأفضية الأخرى.

9 - الفضاء الدّائريّ:

وقد لوحظ هذا الفضاء في أثناء ورود البنى التركيبيّة لتجلية بعض الأحداث، أو الإلحاح على بعض الوقائع التي تناولتها قصّة مّا من المجموعة.

وهذا الفضاء -كما يفهم منه- يدور حول الألفاظ والعبارات، ويلفّها من جوانبها المختلفة ليغدو بذلك مطوّقاً لما يندرج تحته من حكم؛ والأفضية هذه هي:

- **الشّمس أدفأتنا والقمر أطلّ علينا.** -كيف لي أن أراك؟:9.
- **نلفّ حول المباني، ندور في المنعطفات.** -كيف لي أن أراك.؟:10.
- **ويتقاطر الموظّفون على مكتبه** - الفرصة الأخيرة: 164.
- **في أسواق المدينة..... في المطعم.... تحلّقوا حول المائدة.** - مشروع قصيدة: 231.

من خلال استنباط هذه الأمثلة نلاحظ أنّ الفضاء الدّائريّ قد شمل بسلطانه وهيمنته كلّ ما صادفه في طريقه:

10 - الفضاء المخضّر:

خلق الله هذا الكون جميلاً بما أنشأه فيه من جبالٍ راسيات، ومن رواب منخفضات آتت أكلها ضعفين؛ فإن لم يصبها وابل فطلّ، ومن حقول ملأى بالمزروعات والخيرات، ومن بساتين مثقلة شجراتها بالثّمرات،ومن بحار وأنهار وسموات.

هي عوالم جماليّة إذاً، تهزّ "الالباب،وتثلج الأفئدة، وتشرح الصّدور... لكنّ أجمل ما في هذا الكون بدون منازع هو هذا الاخضرار الذي يغطّي أفضية كثيرة من الأرض متمثلاً في الأشجار والأزهار والنّباتات، وهلمّ جرّا. ومن الطبيعي أن تنتظم لآلئ كثيرة في عقد هذه المجموعة لتزين جيد كثير من القصص؛ من ذلك:

- **تحت عريشة الياسمين** - بديعة: 46.
- **أشجار وعرائس وزروع.** -أمّ خالد... والكناري: 51.
- **نمضي تحت عرائش الكرمة بأوراقها الخضراء الزّاهية.** -أمّ خالد... والكناري: 53.
- **وهي ترشّ الماء على أصيص زهر، ثم تحنو على زهرة.** - مشروع قصيدة:222.

من القراءات الأولى لأفضية هذا القسم نستنتج أنّها انحصرت في كلّ من الحديقة،

وعريشة الياسمين، والشّجرة/ شجرة التّوت، والزّروع، والأوراق، والأزهار.

وهذه البنى الإفراديّة التي شغلت حيّزاً قد أضفت على القصص رونقاً وطبعتها بطابع التّلوين والتنميق ممّا يجعل المتلقّي يقف عاجزاً حائراً إزاءها تشدّه إليها رغبة جامحة في أن يضمّها بيته أو قصره أو حتّى كوخه لا فرق؛ لأنّ الجمال لا تنفر منه إلاّ النّفوس المريضة، ولا تمجّه إلاّ الأذواق العليلة، ولاسيّما ما تعلّق منها بالاخضرار ومناظر الطّبيعة، بشكل عامّ.

11 - الفضاء المتحرّك:

عندما يكون النّاصّ يخطّ بيمينه ما تجود به قريحته، وتتمثّله مخيّلته، يكون يسبح في متاهات متباينة، فهو أحياناً هادئ دافئ مثل الجبل، وأحياناً يكون ثائراً مغتاظاً، أو متحرّكاً ناقماً لا يوقفه تيّار الشّلاّل، ولا يرعبه هيجان البحر، ولا يرهبه جبروت العواصف وهي تنزع النّخيل من جذوعها ، وتقتلع الأشجار من أصولها... إنّه يحسّ في حناياه أنّ الحركة لابدّ منها، والتّنقّل لا محيص عنه!فينعكس أولئك كلّه على نتاجه حيث تُفْرَز بنى تركيبيّة وإفراديّة، وبنى سطحيّة وعميقة جميعاً تنحسر ضمن عبارة متحركة، أو فضاء متحرّك، وقد تعدّد ذلك في المجموعة بسبب تسارع الأحداث، وتحرّك الشّخصيّات الدائب، والتجاء النّاصّ إلى توظيف نماذج من الشّخصيّة النّامية:

- **أحثّ الخطا في الطريق** -كيف لي أن أراك.؟:6.
- **أجد الطريق طويلة هذه المرة** -كيف لي أن أراك.؟:6.
- **من الطرف الآخر للشارع.** -كيف لي أن أراك.؟:6.
- **أنت تسافر كلّ يوم إلى القرية.** - غلاف علبة التّبغ: 219.
- **أسرع إلى مكتبه قعد وراء طاولته مثل تلميذ** - مشروع قصيدة:222.
- **حتّى يبلغ الشارع، فيدخل في الزّحام** - مشروع قصيدة:224.
- **وهو ماض على الرصيف، يهمّ بقطع الشارع.** - مشروع قصيدة:224.
- **يمضي عبر الشارع... وهو على الرصيف تصيبه كرة.** - مشروع قصيدة:229.

- **يمضي إلى غرفته** - مشروع قصيدة:230.
- **في الطريق إلى البيت** - مشروع قصيدة:232.
- **يسرع إلى المسجد.** - مشروع قصيدة:235.
- **في طريق العودة إلى البيت** - مشروع قصيدة:235.
- **أدخل باب الحديقة** - لا أعرف: 239.
- **عابراً المطبخ إلى الشرفة الصغيرة.** -عريشة في شرفة ضيّقة: 245.

هكذا تبدو هذه الأفضية كثيرة العدد، متباينة المعاني؛ وهي قد وسَمت معظم صفحات المجموعة، وسجّلت حضورها عبر هذه القصص بشكل جليّ.وبالنظر إلى هذه الكثرة، فإنّنا سنقتصر على تشريح بعض الأفضية فقط؛ وذلك حتى لا يستأثر هذا القسم بأكبر قسط من الدّراسة؛ مع ملاحظ أنّ هذا الفضاء قد حام حول:

- **الدّار /البيت/ الغرفة: 10 مرات.**
- **الطّريق: 8مرات.**
- **الشّارع: 04 مرات.**
- **الباب: 03مرات.**
- **الرصيف: 03مرات.**
- **الشّرفة: 02مراتان.**
- **المطبخ: 02مراتان.**
- **الدّكّان: 02 مرتان.**
- **المسجد : 01 مرّة واحدة.**

ويتجلّى من المنهج الإحصائيّ أنّ البنيّة التي ذكرت أكثر من غيرها هي الدّار، تليها الطريق، فالشّارع، ثم تأتي الأفضية الأخرى بعدد أقلّ، وهذا يشي بأنّ النّاصّ قد وجّه اهتمامه إلى الاستقرار، والرّغبة في الالتئام، والشعور بالحنين إلى الألفة والأنس. فالحيوان مسكنه الغاب؛ لكنّه يبحث عن جحر أو عرين.... والطّير مثواها الشجر وشعاف العمارات والقمم لكنّها تبني أعشاشها وتهّيئ مضاجعها. فما بالنا بالإنسان الّذي من أهمّ صفاته الأنس، ومن خصائصه السّكن، والاجتماع، والزّواج؛ فهو "مدنيّ بالطبع"، وهو "اجتماعي"... ثم "الطريق" التي لا معدى عنها لكلّ ماش متنقّل، وحتى وإن لم تكن موجودة فإنّه يهيّئها تزفيتاً وتبليطاً وتبليجاً لتيسير الخطو فيها، أو سلوكها بدابّته أو سيّارته.. فالطّريق هي متمّة الحضارة وإحدى ركائزها... وحين وظّف النّاصّ فضاء "الشارع" كان ذلك في الواقع امتداداً للطريق التي لا يكتمل جمالها ولا تتجلّى صورتها من الوجهة الحضريّة إلاّ بإضافة الشوارع والأرصفة إليها... ثمّ تأتي الأفضية الأخرى بعدد أقلّ، لكنّها تدعم معالم المدينة وبهجتها، فهناك الأبواب، والشّرفات، والدّكاكين، والمسجد (بصيغة المفرد) الذي يغطّي على كلّ المادّيات، ويطغى على كلّ متاع الحياة الدّنيا، فهو يقف وحده إزاء مجموع العوامل التي تطمح إلى النّيل منه أو مقارعته فيهزمها بما يبعثه في الكون من أمل، وبما ينشره من تسامح وتعاطف، فالمسجد: باطنه رحمة، ومن قبله الطّمأنينة والراحة النّفسيّة... فهو وحيد ولكنّه أقوى تأثيراً وأعظم شأناً من كلّ الأفضية الأخرى، لأنّ العبّرة بقيمة الشيء وأهميّته، لا بضخامته أو كثرته...

- وافق أبي على مدّ أغصان الياسمين إلى داركم:

لقد نُمقت هذه العبارة بأفضية جميلة لها أثرها الكبير على نفسيّة المتلقّي مثلما يتجلّى في الخطاطة التّالية:

الأب.

مركز السّلطة/ منبع القرار/ المِدْرَهُ/ السّيّد الآمر...

لكنّ هذا الأب- وعلى الرغم ممّا يتمتّع به من سلطات واسعة- فإنّه لان وتنازل عن حكمه المطلق ليسمح بتسرّب الهواء كي تزهر علاقة الجوار، وتثمر آصرة المحبّة بينه وبين أسرته على رأسها حرمه التي جلست إليه في ثوب قشيب شفّاف وهي تغازله بالنظرات؛ وتبادله الهمس بالابتسامات. لذلك يذعن الأب فيعد زوجه بأنّه سيمدّ أغصان الياسمين إلى دار الجيران حيث تقيم سناء؛ إنّ مدّ هذه الشّجرة إلى الدار الأخرى؛ بل شجرة الياسمين بصورة أروع يرمز إلى القران الذي سيحدث مستقبلاً بين حبيبين شابيّن، تعطّره علاقة متينة وتغذّيه عاطفة ساخنة لتغدو بذلك هذه الأفضية كلّها في خدمة هذا الحبّ، وتتطهر من كلّ الأرجاس لتذوب في رحيق الفضيلة، وتتلاشى في بوتقة رياحين الصّبابة! وهذا من شأنه أن يقلب المعادلة،ويغيّر مجرى طبيعة الأفضية مثلما نتصوّره في الخطاطة التالية عكس ما رأيناه في السّابقة:

داركم

↑

الياسمين

↑

مدّ أغصان

↑

رضا الأب

ففي موافقة الأب حلّ لكلّ الإشكالات، وتيسير لسبل العلاقات، وإذابة لأكوام الجليد التي كانت قابلة للنّماء، والتأثر بمجرّد تمنّع من الأب، أو تجهّم في وجه زوجه ليعمّ الشّرّ المستطير فيمتدّ أثره إلى جيرانه أنفسهم عوضاً عن أغصان الياسمين! وهذه الأفضية أخيراً تحمل معاني القيم الإنسانية لما اشتملت عليه من أسباب ذلك.

12 - الفضاء المغلق (أو المحدّد):

لقد ورد هذا الفضاء من خلال صفحات المجموعة القصصية في أكثر من موطن، وهذا بديهي بسبب التّنويع في الخطاب، والتّركيز على أماكن كانت مسرحاً لأحداث القصص، فهناك البيوت، والغرف، والنّوافذ، والدّكاكين، والمقاهي، والأرصفة، والطّرقات، والأسرّة، والشّوارع، والحمّامات، والحدائق والأرباض؛ وهي أفضية تساعد كثيراً على بلورة المشاهد القصصيّة، وعلى الإقرار الضّمنيّ بالتّركيز على المدينة، وإبراز المقوّمات الحضريّة كما أشرنا إلى ذلك كم مرّة.

- **بيتي/ بيتي** -كيف لي أن أراك.؟:6/5.
- **خبّأتها في الرّفّ الثالث في الخزانة وراء سريرك** - عريشة الياسمين:21.
- **أدخل فيها غرفة سناء** - عريشة الياسمين:21.

- **سأدوس علىطرف السّرير، وعلى حافّة الرّفّ الثاني.**

- عريشة الياسمين:22.

- **اذهب إلى الفراش، وضع رأسك على الوسادة، ستراه يطلّ عليك من الطّاقة**

- عريشة الياسمين:25.

- **كان في الطّاقة يمامة، ترقد في عشّها فوق البيض** - عريشة الياسمين:26.
- **أميّ تخبّئ في خزانتها مفتاح الدّار** - بديعة : 32.
- **بديعة في النّافذة** - بديعة: 43.
- **أمضي إلى فراشي داخل الحجرة** - بديعة:45.
- **بديعة في غرفتها المطلّة على الزّقاق، تتقلب في فراشها.** - بديعة:45.
- **لا يعرف سوى الدّكان والمقهى.** - أمّ خالد... والكناري: 55.
- **مناضد صغيرة موزّعة في الأركان.** - أمّ خالد... والكناري: 56.
- **في الجدران خزانة خشبيّة** - أمّ خالد... والكناري:56.
- **نقف إلى جانب الرّصيف** - الشاعر... والفراشة: 81.
- **ينقر فضاء القفص** - عريشة... في شرفة ضيّقة: 245.

ومثلما كان الشأن في الفضاء المتحرك (المتنقّل) فإنّ هذا القسم أيضاً سجّل حضورا مكثّفاً وكاد يهيمن على المجموعة القصصيّة من أوّل سطر إلى آخره، فهو أكثر عدداً من حيث العدّ الإحصائيّ؛ لأنّ الفضاء المتحرك ورد ثلاثاً وثلاثين مرّة؛ في حين ارتفع رقم هذا الفضاء هنا أربعين مرّة، وقد تشكّلت أنواع هذا الفضاء وتداخلت في بعضها ممّا يساعد الدّارس على عمليّة اختزال وادماج حسب البنى التي تمثّلت فيها تصاعديّاً:

- **البيت /الدار/ المنزل: 9 مرات.**
- **الشارع /الزّقاق/ الزّاوية (الرّكن) 8 مرات.**
- **الغرفة /الحجرة 5 مرات.**
- **الرّصيف 5 مرات.**
- **المنضدة /الطّاولة/ المائدة 5 مرات.**
- **النافذة/ الطّاقة 3 مرات.**
- **الخزانة 3 مرات.**
- **الفراش 3 مرات.**
- **السّرير 3 مرات.**
- **الطّريق 2 مرّتان.**
- **السّوق 2 مرّتان.**
- **الدّكّان 2 مرّتان.**
- **الحّمام 2 مرتان.**

ثمّ: الوسادة، والعشّ، والحديقة، والمقهى بـ: (مرة واحدة).

إنّ إحصاء هذا النّوع من الأفضية يتيح لنا الدّنّو أكثر من كثافة الاستعمال في الأسلوب،ويكشف لنا عن استمساك النّاصّ. بما أكّدناه في الأفضية السابقة من ميلان النّفس إلى الاستقرار والطّمأنينة في الحياة، وذلك لا يتأتى له إلاّ إن ملك الدّار أو البيت، فإذا تمّ ذلك استطاع أن يضمن الاستقرار، ويحقّق أملاً طالما راوده منذ تفتّحه على هذه الرّغبة؛ فيتوق حينئذٍ إلى الفضاء الخارجيّ،و يكون أوّل ما يصله به هو الشارع أو الزّقاق؛ ولذلك كانت أهميته من حيث الكثرة في المرتبة الثانية،ثم تأتي الأفضية الأخرى بمثابة تفاصيل تمطيطية للفضاء الأمّ، حيث تواردت تترى في شكل متناثر؛ وحين نمعن النظر فيها نجزم بأنّها إكماليّة للأساسة وتتمّة لها، بدءاً من الغرفة، ومروراً على النّافذة، والخزانة، والفراش، والسّرير، والوسادة؛ وانتهاءً بالطّريق والسّوق؛ كلّها تكوّن محوري تركيب واستبدال معاً يتكاملان ويتضافران.ولكن، أنقصر القيل على هذه الإشارات ونذر الأمر شبه معلّق من غير توضيح؟ إنّنا نعتقد أنّ الحديث مايبرح مبهماً، والأمر ما يفتأ مضبّباً وهو ما يشفع لنا في تناول بعض الأفضية المذكورة بشيء من التّمطيط والتّحليل المرتكز أكثر على التّخييل والتّفسير النّفسيّ؛ علماً بأنّ وقفتنا ستقتصر على اصطفاء لبعض الأمثلة من هذا النوع فحسب:

- بديعة في غرفتها المطلّة على الزّقاق؛ تتقلّب في فراشها:

جاء الفضاء هنا ليعبّر عن سمة جماليّة تركت العنان للخيال مرتخياً يتصوّر نتائجه بدون حدود، فالذي يحرّك هذا الفضاء فتاة غضّة الشّباب، فائرة الأنوثة، متّقدة النّشوة، وقد تجرّدت من ملابسها إلاّ لبسة المتفضّل، ثمّ تمدّدت على سريرها الذي يومئ بأفكار تفضي إلى خيالات عديدة.ذلك أنّ النّاصّ قد اختار لها صفة فضائيّة هي التقلّب في الفراش؛ والتّقلّب غير التّمدّد، لأنّه فيه يكون ناتجاً في الغالب الأعمّ عن علّة ما تتسبّب فيه، فقد يتقلّب المرء في فراشه بصورة تسترعي الملاحظة لأنّ فؤاده معنّى عميد، أو لأنّ صدره ضيّق حرج كأنّما يصّعّد في السماء، أو لأنّ دهارس الدّهر، وقناطره قد عششت في وليجته، أو لأن أوجاع الماضي وتعاقب الحاضر قد تراكمت على فكره ولبّه معاً، فلم يلف نجاة، أو يعثر على مخرج يخلّصه وينقذه... بيد أنّ من يتأمّل تقلّب بديعة على الفراش لا تطوّح به أرشية التخيّل كلّ هذا التطويح؛ بل إنّه يتسمّر على حالة وحيدة هي طيش الشّباب، وتدفّق النّزوة، وطفوح كأس الاشتياق،وانفجار مخزون العاطفة، واتّقاد أتون الصّبابة.

13 - الفضاء المبهم:

لقد دعانا إلى تخصيص هذا القسم لما أطلقنا عليه الفضاء المبهم ما استنتجناه من قراءتنا للمجموعة القصصيّة؛ حيث إنّ هنالك عبارات وظّفت عبر السّطور تعمّد الباثّ فيها أن تكون مبهمة على شخصيّة القصّة ممّا جعل عدوى هذا الجهل أو الإبهام أو التّعتيم تنتقل إلى المتلقيّ. وواضح أنّ الغموض مفترض في الخطاب الأدبيّ شعره وسرديّته، فبدونه يغدو الفنّ مباشراً وتقريريّاً، على أنّه لا يفهم من هذا التّوضيح أنّ معاني أفضية هذا القسم تنطلي على المتلقيّ، بل إنّ التصوّر الفضائي هو الذي ينْشد ذلك، وإنّه في نهاية الأمر فضاء يطبعه المجهول، ويخلط عليه الأوراق ذلك الإغراق في التّصّور، فهو فضاء بلا حدود، وتعبير بلا قيود... إنّه بحر بلا شواطئ، ونهر بلا ضفاف مثلما قد يتضح أكثر في إيرادنا ثلاثة نماذج لهذا الصّنف من الأفضية:

- **أرى بهواً معتّماً ودرجاً ولا أعرف تكوينها الداخلي** -بديعة: 34.

- **ومن دونك الوديان السحيقة المعتّمة** - الموظف الصغير: 123.

- **لو أنّا كنا هناك في الغاب السحيق** - الموظف الصغير: 125.

ومن القراءة الأولى لأفضية هذا النوع نستنتج أنّها جميعاً قد وظّفت للدّلالة على تعميق الحدث وتغييبه في عالم لا حدود له كما تمثّله العبارة الأولى؛ أمّا العبارتان الباقيتان فنقرؤهما حسب التأويل التّالي:

- ومن دونك الوديان السحيقة المعتمة:

إنّ الأودية، هي أبداً مجمّعات مياه، وهي أيضاً وسيلة لتوليد الطّاقة الكهربائيّة، وسبيل إلى تلطيف الجوّ، وهفهفة النسيم، وخصب الأراضي المجاورة لضفافه، وهي فوق وذاك زاد عظيم لمدّ السّدود بالمياه التي تتمّ تصفيتها وتطهيرها قبل وصولها إلى الورى كلّهم. وقد يكون هذا أحد الأسباب التي جعلت الشّعراء والفنّانين يتغنون بل ويتغزّلون بوصف الوديان والحديث عنها بلذّة ورغب حتى إنّهم شبّهوا كرم الممدوح بالنّهر الفياض على نحو ما ورد في شعر النّابغة الذّبياني في مدح النّعمان بن المنذر حيث قال:

فما الفُراتُ إذا هبَّ الرّياحُ لَهُ **تَرْمِي غَوَارِبُهُ العِبْرَيْنِ بِالزَّبَدِ**

يَمدّهُ كُلّ وادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ **فيه رُكامٌ من اليَنْبُوتِ وَالخَضَدِ**

..يَوْمَاً بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نافِلَةٍ **ولا يَحُولُ عَطَاءُ اليَوْمِ دُونَ غَدِ(15).**

ووصفت حمدونة الأندلسيّة (أو: نزهون الغرناطيّة)، الوادي فقالت:

وَقانا لَفْحَةَ الرَّمْضاءِ وَادٍ **سَقاهُ مُضاعَفُ الغيثِ العميمِ**

حَلَلنا دوحَة فحنا علينا **حُنُوَّ المُرْضِعاتِ، على الفَطيم**

وأَرْشَفَنا على ظَماً زُلالاً **أَلَذَّ من المُدامة للنَّديم**

تروع حَصاهُ حالية العَذَارَى **فَتَلْمَسُ جانبَ العِقْدِ النَّظيم(16).**

فالوادي عادة يحمل أسراراً رهيبة في خرير مياهه، وفي هدير شلاّله، وفي جريانه الدائب، وفي صمته وصوته. إنّه أبداً متحرّك، متحدّ كلّ من يحاول الوقوف في طريقه، أو يحول دون جولته وصولته. وإلاّ؛ فأيّ أمل يتحقّق ومن دونه وديان سحيقة معتّمة؟

فضاء مبهم: أمل مبهم × تعتيم =؟

وتلك هي النتيجة الحتميّة التي انتهت عليها هذه القصّة، لأنّ شخصيّاتها اختلفت ثراء وفقرا، أملاً ويأساً، عبوديّة وانعتاقاً، طموحاً وقصوراً.. ثنائيّة تضاديّة صاحبت الحوادث، فكان بديهيّاً أن تؤول نتيجتها إلى افتراق أبدي، وإلى انتصار للكرامة والإباء وعزّة النّفس.

14- الفضاء المنشرح:

ممّا لاشكّ فيه أنّ الحياة ليست شرّاً مستطيراً، ولا ضيقاً مطلقاً، وإنّما هي فسحة أمل، وابتسامة ثغر، وسعادة كذلك، وهذا ما تعكسه المجموعة القصصيّة.

- **فوق موج هادئ على سطح بحيرة ساكنة** -من سيقرأ تلك الرواية؟:178.
- **أبهى من افتتاح المدن والحصون** -من سيقرأ تلك الرواية؟:182.
- **أبهى من دخول الغابات البكر والقلاع** -من سيقرأ تلك الرواية؟:182
- **في نزهة قصيرة إلى الحديقة المجاورة** -من سيقرأ تلك الرواية؟:184
- **تمدّ يدها إلى فنجانها المركون على طرف الطّاولة.** - المقابلة الجديدة:201
- **أخذ موضعه في مقعد مريح** - المقابلة الجديدة:201
- **المكتب الفاخر يجذبه، والمصباح العاكس يدهشه بأغلفته، السّتائر الخضراء المسدلة وراء مديره السابق والحالي** - المقابلة الجديدة:201
- **فتح خزانته، تناول من الرّفّ العلويّ شيئاً ملفوفاً بورق فاخر** - الثلج وزجاجة العطر: 207.
- **تعيد الدّورق إلى المطبخ... تعود إلى الشّرفة** -عريشة في شرفة ضيّقة : 251.
- **كنتُ أتمنى امتلاء فضاء الشرفة بأغصانها، ثم امتدادها إلى الشارع، لتنهمر زهراتها على النّاس كلّهم.** -عريشة في شرفة ضيّقة: 254.

لقد استطاع هذا الضّرب من الأفضية أن يُدخل الحبور إلى الأفئدة،ويضفي على المتلقّي مسحة من روعة التأثّر، واتّقاد المشاعر، وابتعاث النّشوة في سماء دنياه:

- نلتقط الياسمين من عرائش متناثرة:

بِحَسْبِ امرئ من الإنغماس في الجمال أن يغيب في التقاط الزهور ويغور في لمس أغصانها الميّادة اللّيّنة، ووريقاتها المخضّرة اليانعة، ولاسيّما إذا كانت هذه الزّهور متمثّلة في شجرة ياسمين، قد ازّيّنت بنوْرها، وتعطّرت بشذوها، وغنجت بقشيبها؛ ثمّ أقبل إليها حبيبان مولهان قد غرقا في يمّ الأمل،وكرعا من جدول الصّبابة،ووضعا الخطوة الأولى على حافة جنّة خياليّة، وذابا في عالم سحريّ طافح بالمسرّات والأفراح!... فهما في غيبوبة عاطفيّة، بين مستقبل باسم عريض، وبين حاضر مزهر غريض، فقد أدّى فضاء الياسمين وعريشته دوراً جليّاً في الإثارة، وأوقدا في ولائج المدلّهين شعلة فتنة، وثورة صبابة.

- ما أجمل الرّصيف والأشجار والشّارع والقمر والنّسيم!

مايلاحظ على هذه الأفضية أنّها تتجّه توجّهاً لسانياً حيث إنّها تمثّل محورين ذَوَيْ علاقتين: استبداليّة، وتركيبيّة، فالعلاقة التّركيبيّة هي علاقة تباين؛ والعلاقة الاستبداليّة هي علاقة تقابل.

وانطلاقاً من الفضاء الأوّل الذي هو:

- ما أجمل الرّصيف!

يمكن القول إنّ التركيب "ما أجمل" في علاقة تركيبيّة مع سائر الجملة؛ بينما الوحدة "الرّصيف" هي علاقة استبداليّة مع باقي الجملة أيضاً.

وليغدو الاستبدال الفضائيّ ممكناً قائماً حسب المحورين المذكورين؛ يلاحظ أنّ الفضاء يمثّل إفراديّة أو لفظة (MOEME)، واللّفظة بالنّسبة للوحدات التّركيبيّة هي الوحدة الدّنيا (UNITE MINIMALE) للتقطيع الأول، وتكون مزودة بصوت ملفوظ (دال) ومضمون معنويّ (مدلول). ويمكن استبدال اللفظة التي تكون في المحيط نفسه بوحدات أخرى على المحور الاستبدالي (AXE PARDIGMATIQUE) كما يمكن أن توجد في محيط آخر مقترنة بوحدات أخرى على المحور التركيبيّ (AXE SYNTAGMATIQUE). (17).

كلمة أخيرة:

وبعد، فإنّ ما قمنا به من قراءة فضائيّة لمجموعة "عريشة الياسمين" لا نزعم أنّه المنهج الأمثل لدراستها، ولا السبيل الأقوم لسبر غور هذه القصص واستكناه خباياها، ولكنّ الذي أقدمنا عليه هو محاولة جديدة في القراءة النقديّة كي تتجاوز ما ألف الأناسيّ أن يردّدوا، وهي محاولة لإخراج النّقد العربيّ من دائرة الوقوع في متاهات التّقويم التي كثيراً ما تكون متحيّزة أو جائرة، وأحلى الأمرين مرّ -كما تغنّى بذلك أبو فراس الحمداني منذ قرون-.

د. محمد مرتاض

جامعة تلمسان (الجزائر).

❑

❑ هوامش وإحالات:

1- ينظر: .S/Z R. BARTHES .PARIS, SEUIL 1970

2- ط. دار القلم العربيّ بحلب -ط1417/1 هـ(1996م).

3- من هذه الدّراسات ما قام به الباحث: عبد المجيد نوسي- تنظر مجلة "دراسات سيميائيّة" ع.3. صيف- خريف 1988م، ص ص 41-.60

4- DU, SENS , Ed. Seuil 1970. p.268 وتنظر مجلّة "دراسات سيميائيّة" ع.ن.ص..43

5- شاع هذا المفهوم كثيراً في العالم العربيّ على أيدي باحثين من أمثال: د.محمد مفتاح، د.أنور المرتجي ود.محمد الأمراني، ود.عبد الملك مرتاض، د.أبي بكر العزاوي، ود. كمال أبي ديب،د.سعيد علّوش،وصاحب هذه المقالة ضمن كتابه ((الموضوعاتيّة في شعر الطفولة الجزائري)).ط.ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر-ط 1994/1 ص 58-68 وقد أحصى الأستاذ أبو بكر العزاوي قائمة بيبلوغرافيّة تعرضت للفضاء على مستوى أوروبّا والعالم العربيّ... تنظر مجلة "المشكاة" ع.1417/25هـ (1997م)، ص ص 46- 25 حيث خصّصت مساحة من هذا العدد للفضاء...

6- معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة. منشورات المكتبة الجامعيّة- الدار البيضاء ط1 / 1984م-ص94.

*** ملاحظة: كنا قد اعتمدنا هذا المعجم الذي ألّفه الدكتور سعيد علّوش- مثلما فعل عديد من الدارسين قبلنا- ووثّقنا التعريف اعتماداً علىما ورد فيه، بيدأنّ الأستاذ (محمد منيب البوريمي) كتب مؤخّراً مقالة وصم فيها صاحب الكتاب المذكور بالسّطو على رسالته حرفيّاً من غير أن يجشم نفسه حتّى إحالة القارئ على عمل الباحث الأصليّ -حسب قوله-.**

[تنظر: مجلة "المشكاة"- وجدة (المغرب) ع.1418/26هـ (1997م) ص ص 159-.163

7- GREIMAS ET COURTES: DICTIONNAIRE DE LA THEORIE DU LANGAGE, PARIS HACHETTE 1979.

8- مجلة "المشكاة" ع.س.ص. .13

9- شروح سقط الزند:أبو العلاء المعري (بإشراف الدكتور طه حسين/ تحقيق الأساتذة: مصطفى السّقا- عبد السلام هارون- إبراهيم الأبياري...-نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب 1366هـ (1947م)، الدار القومية للطباعةوالنشر- السفر 2 القسم 3 ص .977

10- حكمة متداولة على الألسنة (في الأثر).

11- سورة الأنبياء - جزء من الآية/ .30

12- سورة الطّارق- الآيات: 5-6-.7

13- سورة القيامة- الآيات 37-38-.39

14- ينظر ديوان البحتري/ التحليل في الأدب العربيّ: سعد الدين مطر وصاحبه المكتب التجاريّ- بيروت ط1962/1م، ص240.

15- ديوان النّابغة الذّبياني- دار بيروت للطباعة والنّشر-بيروت- تحقيق وشرح: كرم البستاني-د.ط/1402 هـ(1982م)، ص ص 36-37/ينظر: وصف البحر والنّهر في الشّعر العربيّ (من العصر الجاهليّ حتى العصر العبّاسيّ) د.حسين عطوان- دار الجيل- بيروت ط1402/2هـ(1982م)ص.25

16- في الأدب الأندلسيّ:د.جودت الرّكابي- دار المعارف بمصر- ط.1970/3م، ص .99

17- تنظر: اللّسانيات العامّة الميسّرة: سليم بابا عمر/ باني عمري مطبعة أنوار الجزائر-د.ط/1990م، ص53.

❑❑

الـتـــوق

تماهي الأنوثة العذبة بالرجولة الصلبة

"الضد يظهر حسنه الضد.." قد يكون هذا صحيحاً حين يتجابه نقيضان... ويبقى السؤال الأهم: هل الأبيض هو ضد الأسود؟ الألوان تتكامل وما نسميه تضاداً بينها شيء لا علاقة له بالتضاد... وينبغي أن نبحث له عن تسمية أخرى...

قد يختلف الأمر في المسائل الأخلاقية أو في ما يخص مكونات الشخصية الإنسانية فالرحمة نقيض القسوة، والمحبة نقيض الحقد والكراهية.... لكن الأمور هنا أيضاً تبقى في إطار النسبية، فمحبة الخير هي كراهية الشر، وفي القسوة، أحياناً، رحمة، وكم أنقذ المشرط حياة جسد فشلت فنون الرحمة والمحبة في إنقاذه، فهل في وسعنا الكلام على قسوة الحنان أو على حنان القسوة؟ ألا تثير الدهشة قسوة الماس وصفاؤه؟! ويضطرب الذهن: أين تنتهي الصلابة؟ أين تبدأ الهشاشة؟ كيف يسكن المتحرك، كيف يتحرك الساكن، وأين هي التخوم الفاصلة بين الحركة والسكون؟

يقول أحد أشهر قوانين الجدل: إن التراكم الكمي يؤدي إلى تغير نوعي... والأمثلة كثيرة على صحته... لكن تراكم الخيانة على الخيانة يؤدي إلى المزيد فالمزيد من الخيانة... والخيانة هي الخيانة سواء كانت بحجم البيضة أم بحجم الجبل..

رواية السيدة الأديبة أميمة الخش (التوق) لا تعالج أمثال هذه المسائل لكنها تحرض ذهن القارئ المتأمل على إثارتها وإثارة أسئلة أخرى أكثر تواشجاً مع شؤون حياتنا الحاضرة ومع توقنا الإنساني المشروع إلى حياة أجمل.

أما التراكم الكمي في كتابة السيدة أميمة الخش فقد تحول إلى تغير نوعي... وأزعم أن رواية "التوق" هي قفزة نوعية حقيقية في تجربة هذه الكاتبة.

لقد قرأت الكثير مما كتبته السيدة أميمة وأُعجبت بالكثير مما قرأت، وكانت لي ملحوظات على الكثير منها، لكنني لم أشعر يوماً بالانشداد إلى ما أقرأ لها ولا بالإعجاب بما أقرأ كما شعرت وأنا أقرأ روايتها الأخيرة "التوق" وليس قليل الدلالة أن تقرأ، بعد كل ما قرأت، من كتب، رواية في (336) صفحة من القطع الكبير، ثم تفرغ من قراءتها وأنت راغب في قراءة المزيد.

قد يقول قائل: ليس ما ذكرته معيار الجودة الأمثل.. قد لا يكون الأمثل لكنه أحد معايير الجودة من غير شك، وقد يكون أحد أسس اصدار حكم القيمة على عمل من الأعمال، وقد قيل قديماً:

إذا لم تستطع نفعاً فضّر فإنما

يراد الفتى كيما يضر وينفع...

إن الانشداد إلى أو النفور من قائمان في أساس كل محاكمة ومنطلق الشروع في اصدار الحكم، وتكون الحيثيات تبريرات جمالية أو منطقية لبواعث شعوريّ الحب أو الكراهية، فقد نصدر حكماً جمالياً صائباً على عمل ابداعي جميل ثم نعجز عن ايراد حيثياته محددة ومعللة.. فالجميل هو كيان عضوي موحد أغنى وأعمق وأرحب من مجموع مكوناته، إنه منها لكنه غيرها، وهي منه لكنها ليست هو.

والقفزة الابداعية النوعية في رواية "التوق" ليست قفزة أسلوبية وحسب، وليست قفزة من حيث عمق المحتوى وشموله، إنها هذه وتلك في وحدتهما التي لا تقبل التفكك.. فالتشريح يكون للجثث لا للكيانات الحية، والتحديد يكون للمقولب لا للمتواشج المتفاعل. وقد يكتسب المكان والزمان العمل الفني مذاقاً مميزاً لكن ما يحدد دورهما هو قوة مشاعر المبدع التي تنفخ فيهما الحياة وتكسبهما الخصوصية والتفرد. إن ما يبقي المكان حياً في الذاكرة هو دينامية الأحداث التي تحدث فيه وليس المكان بذاته. فالأماكن والأزمنة كلها محايدة ولا ألوان لها... المبدعون هم الذين يمنحونها الفاعلية ويلونونها.

والسيدة أميمة تجيد اكساب الأماكن ملامحها الشعورية فنشعر بالأمان والطمأنينة في مكان ونشعر بالقلق والتقزز في مكان آخر... أما الزمن في روايتها مزيج من الأزمنة فالحاضر يستحضر ذكريات الماضي القريب والبعيد ويدفعنا إلى التطلع نحو الآتي بغيومه وأمطاره ورياحه ولا يخنق في صدورنا الرغبة في التصدي والحلم بالصحو والصفاء.

والعبارة ليست كلمات ذات معان محددة وحسب بل هي حشد من الدلالات والإشارات والرموز تتكثف مكتنزة بالمعاني والأفكار أو تنداح متدفقة بالمشاعر والأمنيات والرغبات تتشكل منها بحيرات صافية هنا، وتنطلق جداول مغنية هناك متفرعة عن النهر الأب الذي يظل متدفقاً حتى السطر الأخير.

الوجوه في الرواية كثيرة ولكل منها قسماته الخاصة، والطباع كالوجوه متباينة، منها ما يصدمنا منذ اللقاء الأول بفظاظته ولؤمه ومنها ما يثير سخريتنا بمداهنته ومداورته، ومنها الودود الصادق الحنون الرومانسي في حفاظه على القيم والتقاليد النبيلة، وقد يكون الأكثر اشراقاً بين هذه الأخيرة وجه الجدة التي ظلت، رغم الخراب، جدة للجميع، طيبة ونبيلة، لكنها تزجر المخطيء وتوبخ من يستحقون التوبيخ وتثني على الذين يستحقون الثناء، ومعيار التوبيخ أو الثناء لديها هو مقدار التمسك بالأرض والدفاع عنها في وجه الأخطبوط الذي بدأ يقتطعها فلذة فلذة من لحم أصحابها.

والجدة الحنون الودود تطبق معيارها بالعدل على الجميع، وهي لا تعظ بالكلام بقدر ما تمارس مواعظها سلوكاً يومياً... وهي تعطف على الضعفاء وتسامحهم وتتفهم سلوكهم لكنها لا تقبل منهم أن ينهزموا متخلين عن حقوقهم وعلى رأسها حقهم في الأرض والماء.

الأخيار في الرواية يزدادون خيراً والأشرار يزدادون شراً، وقلة هم الطيبون الذين تنكسر صلابتهم في مواجهة قسوة الظروف المخيفة، وتصبح مسألة الصمود في الكفاح الاجتماعي ضد مشوهي جمال المرأة مسألة كرامة شخصية اضافة إلى كونها مسألة اجتماعية ومسألة موقف من الحياة، فالأشرار يتحدون الشرفاء الكرام حتى في شؤون كرامتهم الشخصية ويسعون إلى تحطيمهم وامتلاكهم أو احتوائهم، وهم يشكلون حلقات ويساند بعضهم بعضاً فمصيرهم واحد ومصالحهم واحدة وعدوهم واحد، أما الضمير والتراحم والصدق والصداقة والقرابة وما إليها فمن مخلفات زمن مضى، وإذا ما تداولها هؤلاء فإنهم يتداولونها ككلمات فرغت من كل معنى ومن كل دلالة سلوكية، أو قد تدل على نقيض معانيها التي خلقت لها.

يوجعنا تمزق الأواصر بين الناس، وتوجعنا فظاظة محدثي النعمة وذئبيتهم، وتتراءى أمام أبصارهم ملامح الخراب الروحي والمادي الذي يستفحل، لكن بوارق الأمل لا تنطفيء، ثمة أواصر تخرج من المحنة أنصع، وثمة عيون تنفتح على الحقيقة وتتوضح رؤيتها يوماً بعد يوم، وتتلاقى

الأيدي التي لم تتسخ بعد لتبدأ سعيها المشترك من أجل حبس سيول القذارة، ويبقى الأفق منفتحاً. لكن الصدام بين المرتجى وبين القائم يأخذ أكثر من شكل، ويأخذ هنا أو هناك منحى مصيرياً، يجعلنا نشفق حينا وتقشعر أبداننا حيناً وفي الحالين يتنامى أعجابنا بالوجوه المشرقة وبحسن ادارة السيدة الكاتبة لتصادمات المواقف على حلبة الرواية.

وتوظف الكاتبة معارفها كلها: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية حتى الصوفية منها توظيفاً موفقاً جداً فتبدو من نسيج الرواية الحي ولا تترك أثراً من حشو أو ترقيع أو افتعال، وتكسب الواقع الفني أمداء أرحب وتزيده اغتناء وامتلاء وقرباً من الواقع وتبقى الحميمية وصدق الموقف المصهر الحيوي الذي تخرج منه المعطيات كلها سبيكة واحدة موحدة مكونة من عناصر متعددة لكنها تشكل كياناً هو منها وهو أغنى منها مجتمعة... فالعناصر غير المتحدة تبقى ولا روح لها.. وهي هنا متحدة بروح الفن وبراعة التناول.

إن رواية "التوق" رواية معاصرة بأكثر من جانب من جوانب معنى المعاصرة... إنها معاصرة موضوعاً وتناولاً، وهي من الروايات القليلة التي قرأتها ويسعني أن أطلق عليها تسمية "الرواية الشاملة" أو هي شريحة من شرائح الحياة التي نعيشها تعرض الكثير من هومنا العامة والخاصة وعلى أكثر من صعيد من أصعدة المجتمع، وفي أكثر من جانب توقف الإنسان العربي في أيامنا باعتباره فرداً وباعتباره جزءاً من مجتمع متحرك ومتفاعل... وإني لأزعم: لو لم تكن الكاتبة من حيّنا لأطرب عزفها نقدتنا... لكن المؤسف هو أن زامر الحي لا يطرب..

الكاتب الجاد والموهوب هو الذي يتقدم من غير ما توقف متجاوزاً في كل عمل جديد ما سبقه من أعماله.. فلماذا يقف النقدة عند بداياتنا؟ أهو ضيق الوقت أم أن ثمة خللاً في العلاقة إبداع- نقد؟ أم أن نقدتنا مازالوا منشغلين جداً بترجمة مقولات النقد العالمية الشمولية والكبرى ولا تهمهم في كثير أو قليل حركة الابداع المحلي؟! أم ثمة أسباب أخرى؟

قد يسأل سائل: هل رواية التوق رواية كاملة لا تشوبها شائبة؟

لا أزعم ذلك.. إنها خطوة نوعية كبيرة على طريق تطور مبدعة جادة من مبدعاتنا... وهي لم تصل إلى الكمال ولن تصل إليه لأن الكمال لا وصول إليه..

أما الهنات التي وقفت عندها في هذا العمل الكبير والجميل فمنها تكرارات في الأجواء العاطفية، حباً أو نفوراً، حتى ليصل الأمر أحياناً إلى حد إعادة كتابة عبارات بذاتها... ولو تداركت الكاتبة هذا الجانب لجاءت الرواية أكثف فنياً، أما ما يشفع لها فهو جمال السبك وشعرية المشاهد وتدفقات العواطف.

لوحة غلاف الرواية وتصميمه للفنان ناظم حمدان والناشر هو "دار الكنوز الأدبية" وتاريخ الصدور عام 1997.

ميخائيل عيد

❑❑

قراءات ... قراءات ... قراءات

ويزهر القندول
وصعوبة رواية البطل

الفن والأدب هما الجمال وتقديم غير المعروف وغير العادي والحلم عند الإنسان المبدع بأن يستطيع الكشف عن أسئلة الوجود الكبرى عبر المكان والزمان. ومن خلال ذلك إعطاء القارئ مساحات واسعة ليتذوق الأحلى والأنقى ويرى لوحات لم يكن ليراها لولا ذاك الأثر الفني أو الأدبي. وما نوهنا عنه هو الغاية القصوى من الفن والأدب ولكن هناك غايات أخرى تتبع هذا ومنها مثلاً الكشف عن حالات معينة لمجتمع معين وتشريح ما يمر به ومحاولة التنبؤ بما سيصير إليه من خلال الحوادث والتأريخ والزمن والحركة الذاتية والصراعات الداخلية والأفكار والقيم والعادات والمذاهب الموروثة.

وفي حالة نوع أدبي كالرواية مثلاً فهناك غايات أخرى منها: تقديم الأمثولة أو الصورة لإنسان خارق ضمن مكانه وزمانه وصراعاته. وقد يكون هذا الأمثولة رجل واحد أو شعب أو مجموعة من الناس لها فكرها وممارستها وعملها. ولها غاياتها وأحلامها. وفي حالة الأمثولة لشخصية واحدة أو رجل واحد تدعى هذه الرواية رواية البطل. وكتابة رواية كهذه فيها صعوبة كبيرة إذ لابد من اقتراب مثل هذا العمل من المباشرة. وكذلك يلزم له معرفة عميقة وكاملة بالشخصية المنوه عنها ومعرفة كافة أحوالها. كيف عاشت؟ ولادتها؟ تفكيرها؟ الأشخاص الذين عرفتهم؟ أحلامها وأهدافها؟ وذلك من مولدها حتى وفاتها. وكذلك صراعاتها مع غيرها من الشخصيات.

وهذا موضوع دراستنا لرواية(ويزهر القندول) فالرواية رواية بطل فهي عن حياة المناضل(عمر القاسم).

(ويزهر القندول) رواية صدرت عن اتحاد الكتاب العرب وهي للأديب الروائي الباحث عوض سعود عوض. تقع في ثلاثين وثلاثمائة صفحة من الحجم الكبير. لوحة الغلاف للفنان القاص أنور رجا وتتألف من ثلاث وعشرين فصلاً متباينة الطول. وهي العمل الثاني للكاتب بعد روايته الوداع الصادرة عام 1987.

وأعود إلى رواية البطل التي نوهت عنها آنفاً حيث قرأنا عدة روايات من هذا النوع ومنها مثلاً الرواية الشهيرة(فارس الأمل) لجورج آمادو وغيرها، ولن ننسى أن ننوه أن رواية البطل لها علاقة كبيرة بالتاريخ لذا فأحياناً تدعى(الرواية التاريخية) لهذا أشير لقراءاتي لأعمال جرجي زيدان الروائية التاريخية وهي كلها عن شخصيات من تاريخنا وتراثنا.

ومن هنا أقول إن الكاتب وقع في المباشرة والخطابية في أكثر من موقع سأشير إليه لاحقاً رغم محاولاته الجادة لعدم الوقوع في المباشرة. لهذا تراوح الأسلوب الروائي في هذه الرواية بين الأسلوب التقليدي والحديث. وقربه من الرواية الحديثة كان أكثر من قربة من الزاوية التقليدية في نواح كثيرة.

ولابد من الإشارة أنني سأدرس الرواية من جوانبها الفنية والتقنية دون الدخول في موضوعها الأساسي.

فمن حيث التقطيع فقد قطعت الرواية إلى فصول عديدة وهذا ما أبعدها عن الأسلوب السردي المتوارث خاصة في تداخلات الفصول وصلتها مع بعضها. ونستطيع القول إن هذا التقطيع قرب الرواية من التقنيات الحديثة.

ويمكن أن نقول أيضاً إن اللغة الشاعرية الفنية بالصورة والوصف الجميل- وهذا ينطبق على مقاطع كثيرة في الرواية- قربت الرواية كثيراً من التقنيات الحديثة. فالشاعرية سمة حديثة. والشاعرية المتوفرة في الرواية رفعتها إلى مقامات لا بأس بها. ظهر هذا في بدايتها وحين قراءة البداية كأننا

نقرأ شعراً(1) (بدأ النهار خطواته عصبي المزاج، مغبر الثياب، منفوش الشعر، وجهه كتلة رمادية وصراخه رمال ثائرة هوجاء مع أول خيط نوراني بدأت الرياح غزلها) ويمكن لنا أن نلاحظ الشاعرية والأسلوب الشاعري في كل صفحة تقريباً من صفحات الرواية. ورغم الشاعرية الفياضة لم يبتعد الكاتب عن موضوعه.

أما الوصف في الرواية فقد أتقنه الكاتب إتقاناً جيداً يدعو إلى النظر والوقوف عنده. فهو وصف دقيق يحيط بالموصوف من جميع جوانبه حتى القضايا التي لا تلفت نظر أي كان. مثلاً ألوان الموصوف حجمه، مساحته، صلته بالإنسان، صلته بغيره، وطبعاً لوصف سمة من سمات كل رواية ولكنه هنا كان شيئاً خاصاً. وهذا الوصف لم يؤثر على سير الأحداث في الرواية، مثلاً على ذلك الوصف في الفصل الثاني من الرواية. وفي مقطع وصف عكا وما تتضمنه.

ويأتي التصوير ودقته مكملاً للوصف. فعند الكاتب دقة تصويرية رائعة في مقاطع كثيرة من الرواية. مثال ذلك الفصل الخامس وتصوير إضراب المساجين ودقة التصوير لحالتهم الجسدية والتعمق في تصوير الحالة النفسية التي لم يرها الكاتب بل أحسها وشعر بها من خلال ما نقل له من تفاصيل ذلك الإضراب. وأيضاً تصوير الطبيعة في الفصلين التاسع والعاشر من الرواية، طبيعة غوطة دمشق في الربيع. كذلك التصوير العميق العاطفي عند موت راسم حلاوة أحد شخصيات الرواية.

رواية(ويزهر القندول) رواية مكان بالدرجة الأولى، فالمكانية ظاهرة للعيان في كل صفحة من صفحاتها فالأحداث تقوم كلها على المكان وتعتمد عليه، وتحركات بطلها عمر القاسم تنقلات في أمكنة عديدة تمتد ضمن مساحات شاسعة وواسعة بين سورية وفلسطين،

دمشق، الغوطة، وغيرهما

في سورية، عكا، عسقلان، رام الله، السجون في كل فلسطين تقريباً من الشمال إلى الجنوب، النقب وغزة وغيرهما. كذلك الأردن من الأغوار حتى عمان، هذه الأمكنة التي عاش فيها عمر حياته وأمضى فيها عمره، بين لنا من خلال الفعل والحدث والأحاديث كيف هي، ماهيتها، رأيه بها تأثيرها عليه وتأثره بها. وعمق صلته بكل واحد منها على حدة هذا من جهة المكان الطبيعي أما صلته بالمكان الروائي فقد كانت جيدة برأيي حيث لم يكن هناك تناقض أو بتر فالمكان الروائي عاش في إحساس البطل وخياله وعاش معه في حياته أينما حل، وكيف ما ارتحل، فهو يتذكر هذه الأمكنة بذاكرة حياتية روائية يتخيل تلك الأمكنة ويبثها حنينه ومشاعره. خاصة الأمكنة التي لها مكانة خاصة لديه والتي تذكره بحبيبته(وصال) فدمشق وصال كذلك الغوطة. لهذا تواصل المكانان الواقعي والروائي المتخيل في جدلية موحدة. ونضيف هنا ربط الأمكنة بين سورية وفلسطين بين الشام وفلسطين وتضحية عمر من أجل القدس والغوطة أي ربط الأمكنة بمعنى أنها أمكنة قريبة جغرافياً من بعضها أو هي تشكل كلاً واحداً من الناحية الطبيعية والديموغرافية. بعد الحديث عن المكان تنتقل إلى رؤية الزمان في الرواية من خلال شقية الزمان الروائي والزمان الموضوعي الأساسي.

فالزمان الروائي هو زمن عمر القاسم منذ وعيه حتى نهايته. والزمان الأساسي هو كيفية مرور الزمان الروائي أيامه، ساعاته، سنينه، دقائقه، وكيفية انقضاء هذه الأوقات.

لقد كان هناك ائتلاف كامل بين الزمنين ولا وجود لتناقض رغم طول الرواية، وامتداده من خلال سياقات متنوعة ومتباينة خاصة حين الأزمات والإضرابات في السجون، فهناك انسجام تام بين المؤمنين. فقد كانت الدقائق تمر محسوبة بتواتر جيد حين تحديد زمنها، ونستطيع ربط الزمنين المنسجمين بحالات التذكر والتداعي والعودة إلى الماضي التي لا نرى فيها تناقضاً كما في الفصل

العاشر علماً بأننا سنتحدث عن التداعي فيما بعد.

لقد أعطى الكاتب للزمان الروائي حقه، ومع ذلك يمكن ملاحظة أن غلبة المكانية على الزمانية في الرواية أثر على فنيتها قليلاً. تواجد في الرواية الحواران الداخلي الذاتي النفسي والحوار الخارجي وقد اتسم الحوار الداخلي بالغنى الوجداني الشفاف وبالعمق الذي صور لنا حتى أدق الأحاسيس عند عمر وصور صبره وألمه وقدرته على التحمل وإمكانياته الكبيرة. وكيفية تمسكه بانسجام تام بنفسه دون تشتت أو انفعال. وكيف كان يحاور.. ويلجم ذاته، والحوار الداخلي كان متماسكاً أكثر من الحوار الخارجي.

أما الخارجي فقد خالطته الأساليب المدرسية والتقليدية رغم رشاقته وحركيته وفيه بعض المبالغة خاصة حين يكون بين عمرو بعض محاوريه من الأعداء. أو حين يحاول بعض المسؤولين إقناعه بالامتناع عن العمل. وتكرار ذلك الحوار في أكثر من فصل هناك حوار فيه حركة وليونة وهو حوار خارجي في الفصل الأول من الرواية ص 17 حتى ص 21- وكانت هناك حوارات طويلة خارجية أثرت سلباً على سير الرواية أيضاً.

ومثل ما هو موجود في كل رواية تنقسم شخصيات(ويزهر القندول) إلى شخصيات رئيسية هامة وشخصيات ثانوية منها الهامشي أحياناً. والشخصيات فيها إجمالاً واضحة آتية في مواضعها وليست مقحمة. ويبدو أن الكاتب قد درسها دراسة متأنية دقيقة وتعب في دراستها لهذا لم تشذ عن مسارها باستثناء المحاميتين اليهوديتين حيث غابتا لأكثر من عشرة فصول أما الشخصية الرئيسية المحورية في الرواية فقد كانت شخصية(عمر القاسم). وعدد شخصيات الرواية حوالي خمسين شخصية. يمكن أن نشير إليها:

1- عمر القاسم:

شخصية محورية إيجابية مستقبلة حركية نشيطة، صموده مذهل وعجيب، صمود البطل، قوة تحمله تفوق الوصف، يبقى تفكيره دون شلل رغم أي شيء، وبرأيي هناك بعض المبالغة في إمكانياته خاصة حين تحدث عنه الكاتب أنه استطاع إنهاء الخلاف بين السجناء خلال شهر ونصف

فهذا مبالغة. كذلك الحديث عن ذكائه في أكثر من موضع

2- وصال:

حبيبة عمر، رومانسية، حالمة، رقيقة، تهمها الحياة الزوجية، جميلة، محبة، مهذبة، لم تستطع ردع عمر عن موقفه.

3- سليم الملوزي:

شخصية قوية، صاحب نكتة، إيجابي

4- عايزر:

شخصية باهتة سلبية ساذجة. وهو كذلك كما صوره الكاتب

5- مردخاي:

وصفه الكاتب بالسذاجة المطلقة وأنه أفلت المعلومات من يده. هناك بعض المبالغة في تصوير الكاتب له.

6- عمرام:

مدير سجن نفحة، قاسٍ متعصب، شرس، غير إنساني، يحمل قذارات الدنيا ويتمثلها. أحسن الكاتب في وصفه وبين لنا ماهبته.

7- الممرض كوبا:

إنسان عادي وشخصية ثانوية جداً

8- علي الجعفري:
سجين- شخصية ثانوية
9- إسحاق مراغة:
سجين- شخصية ثانوية
10- الشيخ عباس:
سجين، يحفظ كليشيهات تقليدية، محترم، وطني
11- حسان فياض:
سجين، يناقش بواقعية، محترم، وطني.
برأيي كان يجب إيضاح شخصيته أكثر
12- غراسيا وبعض العاملين في السجون:
شخصيات ثانوية جداً وهي لم تغن الرواية
13- عبلة:
شخصيته رئيسية، قوية، فيها عنفوان، وطنية، تحب الوطن بكل أحاسيسها، استطاع الكاتب تصويرها ببراعة.
14- ليفي جونسون:
شديد جداً، القساوة في خلاياه، أشد مدراء السجون
15- الممرض رافي:
لا إنساني ظهرت لا إنسانيته بشكل واضح من معاملته وسلوكه.
16- كليويم: طبيب:
لديه بعض الحس الإنساني، صوره الكاتب جيداً
17- لينا تسميل محامية:
شخصيتها قوية، إنسانية جيدة كان يجب بيان شخصيتها أكثر
18- فيلسيا لانغر: محامية:
شخصية حقيقية إنسانية لم تظهر شخصيتها كما يجب.
19- تريدانو- شاويش
شديد القساوة، شخصية ثانوية
20- زينون- شاويش- شخصية ثانوية
21- حيون- مدير سجن عسقلان:
شخصية ثانوية قاسية
22- هايمن- نائب مدير سجن عسقلان- شخصية ثانوية
23- موشي بن مؤام- مدير الإدارة- شخصية ثانوية
24- عبد القادر أبو الفحم:
سجين كلفه الإضراب حياته، مضى هكذا بسرعة، لم يظهر إصراره تماماً.
25- عبد الله العجرمي:
سجين قوي، لم تظهر قيادته بشكل جيد
26- عبد العزيز سكاهين: شخصية ثانوية
27- ليكوب: شخصية ثانوية
28- لبيبة:
يمكن تحليل شخصيتها أكثر
29- عايد: شخصية ثانوية
30- حاييم- عسكري- شخصية ثانوية
31- بدر يوسف- شخصية ثانوية
32- الشيخ خالد- سجين:
شخصية قوية يلزم الحديث عنها أكثر
33- ناديا- شخصية ثانوية

34- زكي مزرج- شخصية ثانوية

35- الشرطي- شخصية ثانوية

36- مصطفى- شخصية ثانوية

37- خالد النواشفة- شخصية ثانوية

38- خيرية مصطفى- شخصية ثانوية

39- عمانوئيل تيودور- طبيب:

وهو طبيب لا بأس به لم نتعرفه تماماً

40- عاموس مورز- طبيب شخصية ثانوية

وبعد سرد هذه الشخصيات الرئيسية والثانوية يمكن لنا طرح تساؤل حول دلالات أسماء بعضها خاصة وصال وعبلة دلالات معانيها ودلالات تاريخية بعضها وهل لهذا صلة ما بموضوع الرواية؟ تساؤلات يأتي تفسيرها في الرواية فوصال هي الجمال والندى والوصال وهي دمشق وهي الأنوثة الصارخة وأظهرها أنها نفعية مصلحية تريد كل شيء لنفسها وحتى كنيتها(وصال الرغوة) فالرغوة سرعان ما تذهب، وقابلها بعبلة الفلسطينية الوطنية حقاً حقاً وبرأيي أنه ارتكب خطأ بذلك فوصال كعبلة في هذا الجانب تماماً.

من القضايا الهامة التي حلّت الرواية وجملتها كان إدخال تقنية العودة إلى الماضي من خلال القطع الزمني والذاكرة وبتمكن كبير وفي أكثر من مقطع خلال عدة فصول، ورفع هذا من سوية العمل فنياً، وأعطاه نكهة خاصة وأدخله في زمن التحديث وقد سميت هذه الطريقة(فلاش باك) أي العودة والخطف إلى الماضي من خلال التذكر والحلم والتداعيات، وهذا التداخل الزمني تلزمه معرفة بالجديد وتمكن من استحضار زمن العودة عبر الذاكرة إلى الماضي ومد الحاضر بلوحات الماضي وجعلها حية ومتواصلة مع الأحداث القديمة. بدأ ذلك منذ الصفحات الأولى من الرواية. فهناك تداعيات في الفصل العاشر يُعرّف القارئ فصولاً من حيات عمر بما فيها الحب والصبر ومرارة العذاب. وهكذا في الفصل الرابع عشر. زمن وذاكرة وتداعيات لأحاسيس وأمكنة وصور، كذلك في الفصل الثامن عشر، ذكريات الطفولة، رسائل إلى أهل عمر.

كل هذه العودة بعيدة عن الرواية التقليدية التي تبدأ من نقطة لتنتهي إلى نقطة أخرى دون ولوج زمني وعودات لأزمان ماضية. والحياة الحميمية الداخلية لعمر تعرفناها عن طريق التداعي والذاكرة والقطع الزمني. تعرفنا شعرية اللحظات واللقاءات والأشياء الجميلة. أسلوبه، سلوكه، كيفية حياته، تعبيرات نهاراته ولياليه، تعبيرات عمله مع أهله وأصدقائه وصديقاته، ثم تبيان أهداف حياته وكيفية الوصول إلى هذه الأهداف.

عنوان الرواية عنوان جميل وموح ويحمل دلالات عالية فالقندول تلك الزهرة القوية المتينة وفي الوقت ذاته لها لون رائع ورائحة زكية ولها أشواك حادة توحي بالوطن وما تحمله الأوطان من كل تلك المعاني وأنه لابد من تحقيق أهداف المقاومة بالعودة.

ولابد من الإشارة إلى أن الرواية ولو أنها رواية بطل وتاريخ فهي رواية سجون. حيث أطلعتنا بتفاصيل هامة عن حياة السجون والسجناء وكيف يعيشون ويفكرون وطبعاً نعني بالسجون السجون السياسية، وقد عرفنا الكاتب بمهارة عن هذه الحياة ومن خلاله تمكنا كقراء من رسم لوحة حول هذه الحياة.

الضمائر في الرواية غلب عليها الضمير الغائب مع تداخلات من عدة ضمائر أخرى أهمها الضمير المتكلم وقد حمّل ذلك الرواية أي وجود الضمير المتكلم إذ يدخل الوجدان بتعبيراته الذاتية.

أما الأفعال فقد غلب عليها الفعل الماضي بما يعنيه أحياناً من بعد عن الآنية وبتقليديته وسرديته. علماً أن هناك تنوع من المضارع والأمر.

لغة الكاتب جميلة سلسة رشيقة عدا الأسلوب الشاعري الجميل فقد كان غالباً على الرواية. الجمل غير مفككة ولا توجد كلمات عصية إضافة إلى ذلك فقد أدخل الكاتب في صلب روايته الكثير من تنوعات التراث الشعبي كالمثل والأغنية والمصطلح والكلمات فمن الأمثال الشعبية مثلاً:

1- الذي يأكل العصي موش مثل اللي بعدها

2- أنا وخويا على ابن عمي وأنا وابن عمي عالغريب

ومن المصطلحات الشعبية:

1- سم الهاري

ومن الأغاني الشعبية

1- أغنية برهوم يا برهوم

ومن المنوعات الشعبية وصف دمشق القديمة، حماماتها، وأسوارها اللوحات الفولكلورية فيها من غناء وأمثال وغيره.

وقد جمل هذا التراث فضاء الرواية وأضاء جوانبها ووصل ما انفصل من الحياة بين الماضي والحاضر، وهذا أيضاً من التقنيات الحديثة في الرواية.

ولابد من التنويه بالمباشرة التي طغت على الكثير من المقاطع في الرواية وكان بإمكان الكاتب تعديلها والاستغناء عنها دون مس ببنية الرواية فهذه المباشرة أساءت إلى الرواية كثيراً يضاف إليها اللهجة الخابية والتعليمية المتواجدة إضافية إلى الوعظية والحكمية. حتى أن بعض تعليميتها من النوع البغيض.ثم يأتي التنظير في أكثر من مقطع من الفصول الأخيرة والتنظير في أكثر من مقطع من الفصول الأخيرة والتنظير يحوي الكلام السياسي والخطابية السياسية وغيرها وأخص بالذكر هنا الفصل الحادي عشر الذي يحوي نقاشات كثيرة كانت الرواية بغنى عنها وتصبح هذه النقاشات سيئة أكثر حين نلحظ تدخل الكاتب في بعضها دون تركها تسير على سجيتها وأريحيتها.

حجم الرواية كان مناسباً ولم تكن هناك زيادات أو فضفضة إلا في الخطاب السياسي الذي نوهت عنه وهذا لا ينقص كثيراً من حجم الرواية لو استغنى الكاتب عنه.

الرواية بينت لنا مقدرة الكاتب على ولوج هذا العالم والجنس الأدبي- الرواية.

وأعتقد أن هذه الرواية ستحتل مكاناً مرموقاً في الرواية الفلسطينية مكاناً يؤهلها لبلوغ المركز الذي يهدف له.

محمد خالد رمضان.

❑❑

قراءات ... قراءات ... قراءات

محمد شكري في (السوق الداخلية)

رواية القاع في مفترق الطرق

بعيداً عن الرواية قريباً من السيرة الذاتية يبني محمد شكري سردياته التي تفتح عالم القاع على مصراعيه، وتعرض ما يسمى بـ(السيرة الروائية)، وبدءاً من روايته الشهيرة(الخبز الحافي 1983) يشتغل بهذا النوع من الحكاية، فلا يخرج عليه، حتى باتت هذه الحكاية مألوفة، تدعو أحداثها المكرورة إلى الملل، وربما تبعث شخصياتها المتشابهة على الضجر.

لا شك في أن تجربة محمد شكري تزخر على المستوى الشخصي بأحداث غنية، وتجيش بوقائع مضطربة، ولكنها على المستوى الفني اجترّت، واستهلكت، فلا جديد البتّة في(السوق الداخلي) يمكن أن تضيفه إلى إنجازاته الروائية الأخرى، ولا رَواء في مفاصلها العجاف، فما قرأته هناك تقرأه هنا، وإن تغيّرت الأحوال، واختلفت الأسماء.

لا أريد من البداية أن أقلّل من شأنه الرواية، أو أنال منها، لأنها في أُقل تقدير إنجاز مشروع، ينبغي أن يُحتفى به، ولأنها أيضاً تمثل جانباً مهماً من عالم محمد شكري الروائي الذي يبقى مثار دراسات وأسئلة متلاحقة، لعلّني هنا أسعى إلى إثارة بعضها، فنصل معاً إلى أجوبة وربما إلى أسئلة أخرى، و(السوق الداخلي) تعجّ بمثل هذه الأسئلة التي تترى في الذهن، فمنها ما تجرؤ على طرحه، ومنها مالا تستطيع أن تقترب منه خجلاً وحياءً.. فإذا كانت(السوق الداخلي) رواية من روايات القاع، وهي روايات قليلة في أدبنا العربي، نذكر منها على سبيل المثال: (بيضة النعامة) لرؤوف مسعد و(تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم و(حرّودة) للطاهرين جلّون، فلا شك في أن مثل هذه الرواية تثير عاصفة من الأسئلة والدراسات، وربما تثير الغرائز أكثر، وذلك بما تعرضه من صور سوداء، لا نجدها إلا في شوارعنا الخلفية وقيعان مدننا العربية. والكاتب محمد شكري أول من تجرّأ على عرض هذا الجانب المظلم من عالمنا، فقد نشأ في وسطه، وخَبِر علاقاته، وتلظّى على صفيحه الساخن طفلاً وشاباً، حتى ألفه، وأدمن آثامه وحرائقه.. ولو قرأت سيرته الذاتية لرأيت أن حياته لا تكاد تختلف عن حياة جَان جينيه وتينسي وليامز وبول بوولز، وهم من معارف الكاتب ومن صعاليك طنجة المعروفين، فهي حياة مضطربة، تزخر بالتشرد والفقر، وتجيش بالقلق والبؤس والإدمان.. ولو أنعمت النظر في جغرافية هذه السيرة لوجدت أن طنجة هي جمهوريته الفاضلة التي يعيد صياغتها في كل رواية على هواه، فلا ترى من أمكنتها إلا المراقص والفنادق والمطاعم، ولا تجد من شخصياتها إلا المدمنين والمتسولين والعاهرات، فلا تحظى إلا بعلاقات غير سوية، وأما العالم النفسي لهؤلاء، فليس في حسبان الكاتب، وليس من شؤونه واهتماماته.

تقرأ رواية(السوق الداخلي)، فلا تلقى أحداثاً ووقائع، وإنما تلقى علاقات شخصية عابرة للراوي بمجموعة من الشخصيات المتشابهة في الأفعال والملامح، ليس لديها أيّ نزوع درامي، وليس لها أثر في بنية النص السردي، فالشخصية الروائية الحقيقية تتنامى على وفق حركة الأحداث، وتترك تأثيراً في البناء الروائي.. ولكنها في(السوق الداخلي) لا وظيفة فنية لها، ولا دور لها إلا في حياة المؤلف نفسه، وهو دور عابر، ينقضي بانقضاء وطره منها: **"سألني: قل لي: هل مازلت تفكر في فالري؟ اتجهت نحو النافذة، وقلت له مديراً له ظهري: أنا؟ كلا، لم أكن متعلّقاً بها أكثر من اللازم. إن علاقتي بها كانت عابرة".**

وعلى هذا المنوال تتوالى العلاقات، وتتلاحق الأدوار، فلا يكلّف الراوي نفسه عناء تطوير شخصياته وتحويل العياني منها إلى شخصية حكائية، لها علاقتها الاجتماعية وأفعالها السيكولوجية، ولها دورها الذي يتنامى في النص مثلما يتنامى في الحياة، وبالتالي لا ينظر إلى الحدث إلا نظرة خاطفة، تؤدي إلى التقليل من أهمية الشخصية ودورها الاجتماعي والفني معاً: **"لا أكاد أتأمل فيما حدث لي حتى يفاجئني حدث جديد، ينفي ما اختزنته من تجارب".**

وإذا ما بحثنا في(السوق الداخلي) عن ملامح هذه الشخصيات وأساريرها، فسنجد أنها شخصيات متناقضة مأزومة، لا همّ لها إلا الجنس والإدمان والثرثرة، ولا شأن لها إلا التسكع والتفلسف.. فالمرأة منها غلامية الشكل تلهث وراء شهواتها، والرجل أنثوي الصورة والصوت، تجرّه غرائزه وأهواؤه..

ولعلّ أهمّ شخصية في الرواية هي شخصية الراوي علي التمسمانيّ الذي يستتر المؤلف خلفه، وهي أيضاً البطل الذي يعرض في كل صفحة من صفحات الرواية قواه، ويمارس بضراوة الجنس، ويدمن بلا هوادة مختلف الأشربة فلا يرعوي، ولا يرتدع.. والرواية تظهر بوضوح أن هذا البطل وجودي غير منتم إلى زمان ومكان محددين، يقرأ(معنى القلق) لكير كجارد و(الزمان الوجودي) للدكتور عبد الرحمن بدوي و(شيطان في الفردوس) لهنري ميلر، ويفلسف الوجود عل طريقته الخاصة، ويعيش حياته بأسلوبه الخاص: **"إن حياتي هنا على هذه الوتيرة تجعلني أعيش في شبه ماضٍ محض. الحاضر ينحسر كل يوم، المستقبل يكاد ألا يكون له أي معنى، كأنه مجرد أحلام يقظة. كنت أعتقد أن الملل يصدر عن الغباء وحده. إن هذه الوحدة ستكسبني عزاءً تافهاً. لو أني كنت عبقرياً، لكان لهذه الوحدة تبرير ومعنى، لكن مع ذلك فأنا أحبها مع قليل من الكراهية للحياة، يزداد كل يوم ضجرها. فن العيش أم نضاله؟ لا أدري بعد. الغباء هو أن يكون لكل سؤال جواب".**

ولما كان الراوي هو البطل والمؤلف معاً استحال خطابه السرديّ خطاباً شخصياً، لا يفتأ يكرّر في أضعاف الرواية ما يحبّ وما يكره: "لا أحبّ مثل هذا الجسم.. أكره هذا النوع من الشيخوخة.. أكره رائحة جسدي في هذا الزحام.."، ويخرج على السرد إلى طرائف (انظر: 19و 52) وإلى تأملات وأفكار خاصة(انظر: 36و 43و 81)، تعترض مسار السرد، وتزلزل البناء الروائي، فالراوي ينظر من خلال زاويته الخاصة لا من خلال رؤيته الموضوعية للأحداث والوقائع، ويشارك في صيرورتها شاهداً وبطلاً، ويتسلّط على شخصياته، ويدرك رغباتهم الخفية وما يدور بخلدهم، فينحرف السرد من النمط الموضوعي إلى نمط ذاتي، **ففي الحالة الأولى يكون الراوي محايداً، لا يتدخل في تفسير الأحداث، وإنما يصفها وصفاً محايداً، ويستنبطها في أذهان الشخصيات، وفي الحالة الثانية يكون الراوي متسلّطاً، لا يقدم الأحداث إلا من زاوية نظره الذي يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به،** ومن هذا النمط من الرواة كان محمد شكري أو علي التمسماني الذي لم يكن مجرد كاتب أو شاهد متتبّع لمسار الحكي فحسب، وإنما كان مشاركاً، حتى غدا الشخصية الرئيسة التي تتدخل في صيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات أو الطرائف..

فالرواية لدى محمد شكري استراتيجية شخصية، لا تعني بأركان الرواية وعناصرها، ولا تلتفت إلى بنائها السردي أو إلى وقعها النقدي، لأنها في المحصلة سيرة ذاتية، لا تخضع لشروط الرواية، وإنما تخضع لإملاءات صاحبها ونوازعه الفنية.

والرواية أيضاً لدى شكري فضاء رحب في الأمكنة، حتى كأنها رواية مكان لا رواية حدث، وهو يلحّ على المكان، بل يهجس بالأمكنة، وفي(السوق الداخلي) يسيطر المكان على الحكي في معظم الأحيان، بل يؤسّس الحكي نفسه، ويهيمن عليه، فتتحول شوارع طنجة وفنادقها ومطاعمها ومقاهيها إلى أداة للتعبير والتصوير معاً: **"الشارع الرئيسيّ يبدو اليوم أكثر اتساعاً. شذبوا الأشجار، رؤوسها مقصوصة. لمست رأسي: سالفاي يتدليان، أينبغي أنا أيضاً أن أقصّ شعري؟ ساعة المتجر مازالت عاطلة، إنّها في عطلة صدئة. المدينة في عطلة، أنا في عطلة، لكن عطلتي قد تطول أكثر من الساعة والوافدين على المدينة".**

ولو تتبعنا تلك الأمكنة في(السوق الداخلي) لوجدنا أن محمد شكري لا يختلف إلا إلى أمكنة القاع، فيصف أحوال أهلها وعلاقاتهم، وذلك في وصف

دقيق لمعالم هذا المكان وعناصره وأجزائه، يجعل الأحداث التي يحكيها الروائي تحمل مظهر الحقيقة، ويكشف عن تعلّق حميمي بهذه الأمكنة الرحبة التي تضيق أحياناً على نفسه المضطربة ووحدته الموحشة، فلا يزال يكرّر: "لا مكان لي في هذه المدينة.. لم أجد لي بعد أي مكان.. لا مكان لي أضعها فيه..".

هذا المكان في الفضاء الروائي لا يمكن تصوره دون صيرورة زمنية حكائية، تؤقّت الأحداث وتحرك الشخصيات.. ولكن الزمن في(السوق الداخلي) متوقف، ليس له أيّ أثر على حركة الأحداث والشخصيات.. والكاتب محمد شكري يلحّ **على إيقاف الزمن، "فالساعة مازالت تشير إلى الثالثة وخمس دقائق. غداً لم يصلحوها ستشير إلى نفس الوقت. أنا الآن مثل هذه الساعة، لم أجد لي بعد أي مكان، كما لو أن زمني فات، أو لم يأت بعد".**

إن هذا الإحساس بالزمن المعطوب يؤرّق محمد شكري، فيهجس بالحديث عنه، ويقول: **"حتى الآن فكرة الزمن غامضة في ذهني: إحساسي به أقوى من فهمي له. أنا الذي أخلقه أم هو؟. أستهلكه أم يستهلكني أم كلانا يخلق الآخر، ويستهلكه؟ أذهب، فيبقى، أم يذهب فأبقى؟. كيف يمكن إبطاؤه أو إسراعه؟. أهو ممكن إيقافه بشكل ما؟. أدركه مثل الأشياء والأشخاص. إذا أنا لم أفكر فيها لا توجد، إذا أنا لم أفكر فيهم لا يوجدون. الثلج يطفئ النار، والنار تذيب الثلج، لكن ما أنا بثلج ولا أنا بنار. هكذا يظل الزمن هو الأقوى".**

فالزمان لدى محمد شكري مفتوح رحب لا نهائي، لا تؤقّته أحداث، ولا تحرّكه شخصيات، لأنه يخضع لسيطرة الراوي أكثر مما يخضع للتسلسل الزمني نفسه: "زمني في اللازمان، بلا سماء ولا أرض، أحسني بينهما دون أن أتماس مع إحداهما. زمني في زمن اللا زمان". **وهو زمان وجودي، لا يهدأ، ولا يسير على وتيرة واحدة.**

وهكذا يبدو المكان واضحاً والزمان غائماً في عالم(السوق الداخلي)، وهو عالم يعجّ بالتسول والإدمان، ويبعث عل التقزز والاستغراب، وهو أيضاً عالم محمد شكري في مختلف رواياته التي أخلصت لعالم القاع، فلم تخرج منه، والتي تأخرت كثيراً عن ركب الرواية الجديدة وما حقّقته من إنجازات، لأنها ظلت روايات سرد مباشر، لا جديد البتة في بنائها الفني، ولا جديد أيضاً في خطابها الفكري.

❑

❑ هامش:

(السوق الداخلي) لمحمد شكري، الطبعة الأولى، منشورات الجمل في Germany- Koln 1997.

محمد محي الدين مينو.

❑❑

قراءات ... قراءات ... قراءات

في بنيوية "لوسيان غولدمان" التكوينية.... تأصيلُ النصّ.. تأصيل النقد بنيوياً

بدايةً، سأعترف بأني قرأتُ، ما أطلقَ عليه مركز الإنماء الحضاري بحلب "دراسات في المنهج" من آخرها، أي.. من الصفحة(79)، وتحديداً ممَّا ترجمه د. محمد نديم خشفة، من آخر حوار مع الفيلسوف والناقد"لوسيان غولدمان" [1913- 1970]، والذي تُعتبر إنجازاته النقدية امتداداً فكرياً لأعمال"جورج لوكاتش"، حيث تميَّزت أعمالٌ غولدمان بتركيزها على علم اجتماع المعرفة، وعلى علم اجتماع الأدب، وجدّدتْ كتاباته النقد الماركسي المعاصر، لتُضيف إليه قيمةً معاصرةً تتجاوز إطاره الدوغمائي، وتنفتح على أحدث تيارات النقد الأدبي، ثم إعادة إنتاج أفضل ما فيها في إطار رؤيته السوسيولوجية الجدلية للأدب، وقد أهَّل إطلاع لوسيان غولدمان الواسع على الفلسفة الألمانية لابتكار منهجية جديدة في الدراسة الأدبية، أسماها"البنيوية التكوينية".

* مُحَاوَرَةُ لوسيان غولدمان *

في الحوار، الذي أثْبَتَهُ المترجم في آخر كتابه، غير مُشير إلى اسم المُحَاور، أو إلى اسم المجلة التي نشرته، وكذا.. تاريخ النشر!، تتبدَّى خلاصة رؤيا غولدمان، وتتكثّف مُجمل انتقاداته للمفكر الماركسي"ألتوسّير" ولمدرسته في مفهوم"القطيعة المعرفية"، المُنْتَسِبَةِ إلى الفيلسوف الفرنسي"باشلار"، كما يعرض فيه للمعنى الحقيقي لمفهوم"التشيُّؤ" ولظروفه التاريخية انطلاقاً من تفسير"لوكاتش" له، ويشرح فيه غولدمان مفهومه عن ارتباط الذات بالموضوع، بشكلٍ يتجاوز به مفهوم"دوركايم" عن"الذات الجماعية" فيدعوه"الذات المُتَجَاوِزة للفردية".

وسأقتطف ها هنا، للقارئ، مقطعاً من الحوار، يُكثف جوهر نظرته للأدب، فيما هو يُقارنها بنظرة البنيويين، يقول غولدمان:

"أنا متفقٌ مع البنيويين، في أن كل فعل إنساني لا يُمكن معرفته ودراسته بعيداً عن البنية الشاملة التي هو جزءٌ منها، لكن البنية الشاملة بالنسبة لي، هي نفسها، جزء من بُنيةٍ"ستاتيكية" أشمل، وعند هذا الحد يتوقف التشابه بين البنيوية، وبين نظريتي في البنيوية التكوينية.

لأن مفهوم البنية، وأسبقيةَ هذه الطرائق السكونية يختلفان. فبالنسبة للفكر الجدليّ يصبح التأصُّل أو"التكوُّن"، والذات المُحَرِّكة له، ضروريان، معاً لكل دراسة علمية، على حين أن البنيوية-غير التكوينية- قد أخذتها من العلوم.

وأخيراً، فإن مفهوم البنية ذاته، مختلف جذرياً بين المدرستين.. فالبنيوية تقتفي أثر الألسنية، فتتجاهل وتُلغي المعني، بل.. إنها لا تدرس في السلوك البشري سوى نظام الوسائل، على حين تعترف البنيوية التكوينية بأهمية دراسة الوسائل، وكذلك بوجود بُنياتٍ غير دلالية تنظم هذه الوسائل.

والبنيوية التكوينية، على عكس البنيويات الأخرى، ترى من داخل الفعل البشري وظيفة تلك الوسائل، قائمةً على الدوام في إمكانياتها على خلق بنيات دلالية".

هكذا، حسب غولدمان، تعزل البنيوية النصَّ عن الفعل الإنساني، بل.. إنها تراهُ متحققاً في نسق علاماته اللغوية والدلالية فحسب!.

على العكس من هذا، يحاول مذهب غولدمان"البنيوية التكوينية" البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الإجتماعي- الاقتصادي، الذي سبق تكوينه، ويعتبر تلك العلاقات اندماجاً بين سلسلة من الجُمَل أو الكُلّيات النِسْبية، حيث الأثر الأدبي مُتَشَكِّلٌ من جُمل أو كُلِّياتٍ يُمكن فهم أجزائها انطلاقاً من الأجزاء الأخرى، ثم تُفهم على أحسن وجهٍ انطلاقاً من بنية المجموعة كلها، من بنية النصّ.

ولا يعتبر غولدمان الأثر الأدبي انعكاساً للوعي الجماعي، رافضاً كلمة"الانعكاس"، مُفضلاً عليها تعبير" الرابطة الوظيفية" التي تُبرز تساوقاً، أو

ترادفاً بين الآثار الأدبية وبين توجهات الوعي الجماعي للفئات الاجتماعية.

* انتقادات البنيويين لنظرية غولدمان *

يحشد المترجم د. خشفة جملةً من الانتقادات المعرفية والفنية التي جُوبهت بها نظرية غولدمان، عارضاً في مقدمة الكتاب إلى أبرزها..

ومنها، ما كتبه"جاك لينهارت":

"بينما ارتكز غولدمان في كتابه"الإله الخفي" على كتاب"الفرضيات حول فورباخ" لماركس، نراه في كتابه"من أجل سوسيولوجيا الرواية" يُطوِّر بُرهاناً مشتقاً من مصادرة ماركس عن عملية تشيُّؤ الوعي، المقتصر على المجتمعات المنتجة للسوق، وصولاً إلى زوال هذه المجتمعات.

والتناقض لدى غولد مان- يتابع جاك لينهارت أنه يستقي يأسه الثوريّ الخاص به، من النبع ذاته، الذي نَهَلَ"لوكاتش" منه الأمل في الرسالة التاريخية والثورية للبروليتاريا في كتابه الشهير"التاريخ والوعي الطبقي".

والفارق بين ظروف عام 1923، لدى ظهور كتاب لوكاتش، وبين عام 1963، لدى ظهور نظرية غولدمان.. يُوَضِّحُ التناقض في هذين الاستعماليين، المؤسسين على"تشيؤ الوعي" الماركسية، كما يوضِّح الانتقال من القراءة الديالكتيكية بتوجُّهٍ هيغلي، كما هي عند لوكاتش، إلى القراءة الستاتيكية لدى غولدمان".

ويورد المترجم أيضاً، ما كتبه"سيرج دوبروفسكي" في مؤلفهِ"لماذا النقد الجديد؟" المنشور عام 1966، كأعنفِ انتقادٍ لنظرية غولدمان، يقول دوبروفسكي:

(يتفق غولدمان مع"رولان بارت" في دراسة البنية الداخلية للنص أولاً، ويتفق مع"مورون" في ضرورة دراسة الحياة الانفعالية للمُؤلِّف، لكنه يتجاوزهما بالتأكيد على إدماج الأثر الأدبي ومؤلفه في بنيةٍ أوسع، هي البنية الاجتماعية مع الذهنية الثقافية، اللتين يمثلهما المؤلف أو ينتمي إليهما..

ويرى غولدمان أن موضوع الإبداع الثقافي الحقيقي هي الفئات الاجتماعية وليس الفرد، المتوحِّد، المعزول.. والكاتب في رأي غولدمان وسيطٌ بين الأثر الأدبي وبين الفئة الاجتماعية التي عبر عن أفعالها وتحولاتها وأفكارها هذا الأثر".

يتساءل دوبروفسكي:

"ولكن ما هو دور الكاتب كوسيط؟!..

ها هنا، يتردَّد غولدمان قبل إعلانه أن الفرد المتميز، أو الاستثنائي، هو القادر على التعبير بالرؤية الكونية عن أقصى وعيٍ مُمْكِنٍ لطبقته، بينما يسخر"رولان بارت" من هذا الرأي بقوله: -إن المذهب الوضعيّ هو الوحيد الذي ما يزال يعتقد بوجود ربّات الشعر وشياطينه!.

واعتماداً على توصيف بارت، فإن ما فعله غولدمان هو إعادة الاعتبار إلى علم النفس التحليلي، ليقوم مع علم الاجتماع بعملية تبادل للرهائن:

- أعطني الفرد فأعطيك المجتمع..

لكن علم النفس التحليلي يُعيد الرؤية الكونية-كما يتبنَّاها غولدمان كأقصى وعيٍ لدى الفنان- إلى حظيرة اللاشعور، فلا يجد غولدمان الحَلَّ سوى في البنيوية.. وهكذا تُسارع البنيوية إلى نجدة الماركسية!.".

* في متن الكتاب.. وفي تسميته *

يرتكز متن كتاب"تأصيل النص.. المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان" على ترجمةٍ لثلاثة أبحاث، يظنُّها المترجم تُمثِّل منهج غولدمان النقدي!.. أولها: مقدمة كتاب غولدمان"الإله الخفي"، والثاني: أحد فصول كتابه"من أجل سوسيولوجيا الرواية"، والثالث: الحوار، الذي سبق أن أشرتُ بدايةً إليه، وهو آخر حوارٍ أُجْرِيَ مع غولدمان.

هكذا، يُعتبر الكتاب ترجمةً، ومقدمة الكتاب مقدمة ترجمةٍ، بينما لا يُشير الغلاف الخارجي إلى تلك الكلمة"ترجمة: ...."، بينما يُشير الغلاف الداخلي إلى عبارة"دراسات في المنهج" لِيُوحِيَ بأكثر من دلالة كلمة"ترجمة"، وكأنَّ ذلك خطأ غير مقصودٍ من الناشر، لا يسعى به إلى تجاوز القارئ والمترجم معاً!، رغم الجهد الذي بذله المترجم والقارئ معاً للوصول إلى جوهر نظرية غولدمان في"البنيوية التكوينية"!.

نجم الدين سمان.

❑❑

متابعات... متابعات... متابعات

بياض اليقين/ نصوص بين الأصالة والتجديد

للاديب الدكتور امين اسبر

"بياض اليقين" مجموعة شعرية صدر [illegible] 163 صفحة من القطع المتوسط. قدم لها كل من الدكتور الشاعر عبد العزيز المقالح من جامعة صنعاء- كلية الآداب، والأستاذ الشاعر سليمان العيسى من سوريا.

تأتي هذه المجموعة بعد مجموعته الشعرية الأولى "سفر الجنوب" التي كانت الرؤية فيها أعمق دلالةً، وأحسن بنيةً وأداءً.

يقول بول فاليري: "يبدو أن الأثر الفني وعلى الأخص الشعر معرّض للمحاكمة أكثر مماهو معرَّض للتذوق، وأنهم سيناقشونه أكثر مما يتذوقونه، والشعر بهذا يغدو موضوعاً من المواضيع لا وسيلةً من وسائل التسلية، ليس لك حيالها إلاَّ أن تحبَّها أو تطرحها جانباً".

أنطلق من هذا القول إلى الحديث عن قصيدة النثر وعلاقتها بالشعر، فهي فنٌ مستقل تمام الاستقلال، ومن الخطأ أن نتحدث عنه في مجال الشعر لأننا بذلك نقتل الشخصية المميزة المتفردة التي يملكها كلا الفنيَّن.

إنها فنٌ ربما أجمل من الشعر والنثر العادي. والإبداع يفرض وجوده في جميع أنماط الكتابة.

قصيدة النثر ليست تطويراً شعرياً بل نثري، لذا يجب أن نفرِّق بين الشعر والنثر.

ضمن العلاقة القائمة بين النص الأدبي والمتلقي تبرز ثقافة النص وغناه، فتكون الثقافة تطويرية من خلال التراث والأصالة، أو تقاوم هذا التراث بشكل قوي بحجة / الحداثة/ أو تأخذ بالاثنين معاً، متخذة من ملامح العصر مفرداتها كالصور الصناعية الجديدة بمفهومها، وتلك سمةٌ أساسية من سمات المعاصرة في الكتابة اعتمدها الأدباء أداةً للوصول إلى شكلٍ مختلف للقصيدة ضمن علاقات إنسانية جديدة، ولقد فرضت قصيدة النثر مضمونها لتعبر عن طبيعة المرحلة المعقدة والمختلفة عما سبق.

ففي نصوص المجموعة/ بياض اليقين/ تبرز الأصالة والمخزون التراثي برموزه الدينية والتاريخية عبر مناخ الأسطورة.

أسعدتِ مساءً يا بلقيس
فما سواك يستحضر
العزيز... وسليمان
مع الحواريين وأشجار اللوز
قريباً من جبل النهدين(13)

ضمن البنائية النثرية التي تخلت بشكل عام عن الإيقاع والموسيقا بالدخول إلى حركية القصيدة بالموسيقا الداخلية، تاركةً النغم والإيقاع اللذين هما عنصرين أساسيين في الشعر العربي، فالنغم صوت، والإيقاع زمن، والنغم دون الإيقاع (مهما تلّون) سيظل قشرةً صوتية سطحية لا يمكن أن يسمى موسيقا والإنسان بفطرته لا يمكن أن يتخلى عن التكوين الإيقاعي لأنه يعيش في داخله ويحيط به كالماء والهواء... فإيقاع ضربات القلب عند الأم يمنح الجنين إحساسه الأول بالإيقاع.

فهل عوَّض الأديب عن ذلك بالإيقاع الداخلي؟.
في بردة المساءِ
جاءتني شهر زاد
بوصية القرنفل والحبق وبخور مريم
دعنا نعُدْ إلى أحضان
أمنا الأرض(14)

ضمن هذه الاحتفالية المشهدية المكتظة وبانوراما النصوص المتنوعة في العمل جاءتْ لغةُ الكاتب بسيطة عادية وسردية فلم ترقَ إلى كثافة النثر وخصوصيته بالرغم من التنويع في توزيع المقاطع وتبيانها طولاً وقصراً.

بواكير البشارة
الحسناء الزاهية.. الغالية
ترنو... تقترب
أحبّ... أحبّ إلى قلوبنا
أجمل زينة إلى نفوسنا من المال والبنين(15)
أنعش هواءٍ في وجداننا
البوصلة
الحساسة. الفريدة. الباهرة
تهتز... تؤثر... تقرأ.

---

(13) ص: 34
(14) ص: 38
(15) ص: 139

الشعر طائر جميل يحلق بجناحين هما الفكرة المراد إيصالها إلى المتلقي واللغة التي تضفي البهاء والزخرفة على الفكرة أو صياغتها، فإذا أخفق أحدهما سقطت القصيدة على الأرض لتمشي كبقية الفنون الأخرى.

ففي هذه النصوص الاحتفالية جاءت الفكرة أقوى من اللغة التي لم تستطع مواكبة خيال الأديب فكانت عادية، ضحلتْ صورها في عدة أماكن وفقدت الكثير من شفافيتها لتقع في مطب السرد والمباشرة بعيداً عن لغة الشعر الهامسة وحركة الصورة الشعرية وبنائية القصيدة، تاركة المشهد للحظة العادية تصنع ما تريد. ففي مقطع واحد نقرأ زخماً كبيراً من العطف الذي أساءَ للمقطع:

تساؤلات عن الصباح وأقلام الكتابة والمساطر

وجدول الضرب والطرح والجمع

والكسور العشرية(16)

أما على صعيد التركيب اللغوي فقد كثر الأسلوب الإنشائي والمفردات العادية البسيطة واختفت الصورة الشعرية في أماكن عدة وتكررت المفردات والجمل دون أية فائدة للمناخ العام للنصوص، وغلب السرد والمباشرة فغدت النصوص نثرية عادية مكرروة وركيكة.

مولود لا يعرف القراءة ولا الكتابة

لايعرف دينه

لا يعرف جنسيته

يعرف السكون

كي يؤدي الشهادة ويخلد الوطن.

الصورة الشعرية كانت جميلة في بعض النصوص باتكائها على التراث كقوله "خاتم من الزبرجد الأخضر يوشوش أصابعي" "الكرة رماد راكد وخيول متعبة".

"أسرى إلى النجف فأودعتْه زينبُ وتراً من حريرِ الحزن" "وعمال البحر يمدّون قبعاتهم البيضاءَ جسرَ محبَّةٍ"

وأخيراً يمكن القول إن المجموعة توشيحات فكرية عبر لغة عادية سردية تخلَّلها بعض الصور الشعرية الجميلة والمقاطع المكثفة وبشكل عام افتقرتْ إلى الكثافة لتصل إلى قصيدة نثر جميلة.

وهي همسات دافئة تزخر بالوطنية والقومية والغيرية على الأرض يلفحها الصدق والجرأة..!!

حبيب بهلول

❑❑

متابعات... متابعات... متابعات

قرات قصص
الموقف الادبي

خمسُ قصصٍ ضمّها العدد 334 من مجلة الموقف الأدبي،...

خمسُ قصصٍ موشّاة بالهمّ الاجتماعي الساحق، وما يترتّب على هذا الهمّ من تبعاتٍ اقتصادية وإدارية وخلقيةٍ وصحية، يرزح المجتمع تحت أعبائها ويكتوي الإنسان العربي المعاصر بنيرانها على امتداد الساحة بوجهيها الزراعي والنفطي، ثم مابين الزراعة والنفط نسمع لهاث الكادحين المتعبين، ونتلمس حُبيبات العرق التي تتفصّد من جباههم.

خمس قصصٍ لكتّاب ثلاثة وكاتبتين، تحمل كل قصةٍ منها هموم البيئة والمجتمع لتلتقي جميعها معاً في بؤرةٍ واحدةٍ، وكأن أصحابها على موعدٍ، وربَّ مصادفةٍ خيرٌ من ألف ميعاد، وقد جاؤوا ليدمغوا العصر، ويقدّموا للتاريخ الأدبي وثيقة الإدانة.

1 - حالة صرصورية -قصة: دريد يحيى الخواجة.

تُصوّر القصة حالةً متأزمةً لمواطنٍ عربي، يقيم في الخليج العربي، من خلال رحلة العودة، حيث يعود هذا المواطن من مكان عمله إلى مكان إقامته بسيارةٍ قديمةٍ أكل الدهر عليها وشربَ، مصوّراً معاناته الشخصية بصورة غير مباشرة، وليؤكد أن لقمة الخبز دونها خرط القتاد.

صيغت القصة بأسلوب فنّي (ساخر) من أساليب قصتنا السورية التي بتنا نفتقدها كثيراً في صحفنا ومجموعاتنا القصصية، بعد أن كانت متألقةً رائجةً لدى عدد من الكتاب وعلى رأسهم المرحوم حسيب كيالي.

تنقلنا القصة إلى الواقع الاجتماعي في رقعةٍ من الأرض العربية لها سماتها وخصوصياتها في أسلوب العيش والتعامل والسلوك، من خلال شخصين غريبين يعملان فيها، وتظهر آثار المعاناة الحادّة على كلا الرجلين، الهندي الذي يقودالسيارة المهترئة، والسوري صاحب الخطاب القصصي الذي يبدي تأففه وامتعاضه من السيارة التي تعطّن جوها بسبب نقل الحيوانات والبشر والمزروعات، ورضيت أن تسكنها الحشرات؛ وتعشّش فيها الصراصير التي وجدت متنفساً ومرتعاً في ثنايا الراكب الجديد الذي يعيش حالته المتأزمة..

تسود القصة نغمةٌ تهكميةٌ ساخرةٌ، وضع الكاتب لشخصياتها صوراً كاريكاتورية، جسّدت الأبعاد النفسية الملائمة، ثم أضفى عليها أبعاداً اجتماعيةً

---

(16) ص: 116

وإنسانيةً تخدم الفكرة، وقد تجلى ذلك في لغة العرض، والحوار، حيث تصاعدت حدّةُ السخرية، وعملت على تأزيم الموقف، فالسائق الهندي الذي يعيش في هذه الرقعة العربية مضطرٌ للتحدّث بلغة أهلها، ولكنه لا يفطن إلى الصيغة الركيكة التي ينطق بها، ومايمكن لهذه الركاكة أن تثيره في نفس الراكب العربي، من ضحك وسخرية مرّةٍ، وهو الذي يعاني من عناء الركوب في هذه المركبة العجيبة، بعد أن أمضّه الانتظار في وهج الشمس اللافحة، وأرهقه حمل الحقيبة، وضايقته ربطة العنق، ثم يجد نفسه مضطراً للجلوس إلى "وجه جنسيةٍ غير عربية، يتكلم بلغةٍ عربيةٍ متسكعة، وبعيون شبه مغمضة":

سأل، ويدعوني إلى الركوب: إلى أين؟

قلت له: المدينة!

أجابني على الفور: (تفتّل) وهو يقصد تفضّلْ...".

ولا يتوانى الكاتب عن تضخيم الموقف، وتجسيم الصورة، لتغدو القصة- على الرغم من أنّها لاتحمل همّاً عاماً كبيراً- لوحةً كاريكاتورية، على جانب من الفنية والجمال.

2 - حرمة القرارات: قصة: د.هيفاء بيطار.

تتسم قصة حرمة القرارات بسمتين بارزتين:

الأولى: خصوصية النظرة النسوية إلى الحياة، والتي تتضح في القصة من خلال شخصياتها الرئيسة (الممرضة سعاد) حيث تتلقى ورقةً تقرأ فيهانبأ نقلها من المشفى القريب إلى المستوصف البعيد. وتتبدّى هذه الخصوصية في النقاط الآتية:

ا - أن سعاد متزوجة وأمّاً لطفلين.

ب - وهي سمراء جذّابة.

جـ - وذات أنوثةٍ ونعومةٍ وظرفٍ في التعامل والسلوك، وكأنها حملٌ وديع.

د - وتعمل مع تسع ممرضات لهن عاداتهن واهتماماتهن المتشابهة.

هـ - ومجال عملها في التمريض الذي يتناسب مع طبيعة الأنثى.

و- معاناتها اليومية، والتزاماتها تجاه العمل، وتجاه الزوج وتربية الأطفال.

ز- لجوء المرأة إلى المرأة عندما عصفت بها المشكلة، فحين قرأت نبأ نقلها، لجأت إلى رئيسة الممرضات.

ح - رئيسة الممرضات امرأةٌ جميلةٌ، وهذا من شأنه أن يقودنا إلى نقطتين هامتين:

الأولى: أن المرأة في منصب.

والثانية: أن هذا المنصب يقتضي أن تتمتع صاحبته بقدرٍ من الجمال، وكأنّه من المستلزمات العصرية، لتؤانس الرجال من حولها. والكاتبة قد أضاءت لنا كثيراً من جوانب هذه الشخصية الأنثوية، وأن سعاداً حين دخلت عليها "وجدتها ترشف القهوة مع ثلاثة أطباء، ومكتبها يعجّ بالأطباء الذين يتجاذبون دائماً معها أطراف الأحاديث، بكل الموضوعات المتعلقة بالمشفى وغيرها، وبآخر أخبار نجوم السينما ونجوم الكرة، وأحدث الفضائح الاجتماعية، والتلذذ الطبيعي بالمصائب التي تحلّ بالآخرين".

والسمة الثانية: دوران القصة حول مرضٍ ما. تتدخّل فيه مهنتها كطبيبةٍ تتحدث في بعض خصوصيات المهنة، وقد تجلّى ذلك في مرض سعاد المتعدّد الذي لابدّ أن يظهر عند كل محطةٍ من محطات عمرها الحساسة والمتميزة، أولها عند وفاة أمها (ألم بطن) وثانيها عندما حملت بابنها الثاني (ألم أسنان) وثالثها عندما نقلت من عملها (التواء قدم)، علماً بأن القصة تدور حول العمل في المشفى، وسعاد -الشخصية المحورية-هي التي ألمّت بها"نوبة ألم بطني حادّة، جعلتها تتلوى أرضاً كدجاجة مذبوحة. يومها أسعفوها بأن زرقها طبيب الإسعاف إبرةً وريدية مسكنة، وقال تشكو من قولنج كلوي على الأغلب سببه حصاة صغيرة أو رمال...".

لقد اشتملت القصة على جزئيات كثيرة وتفصيلات ليس لها ضرورة، إذْ سلّطت الكاتبة الضوء على كل شيءٍ فيها فلم تترك للقارئ مايستخلصه بنفسه، إضافة إلى أن هذه الأوضاع السلبية التي تغرق فيها المؤسسات العامة، جعلت بطلة القصة (سعاد) تستسلم في النهاية، وقد توقع القارئ أن تحتجّ بأكثر من لسانها، فالبلد ليس سيئاً إلى حدٍّ لايُسمح فيه لصوتٍ بالاحتجاج مما جعل القصة -في جانب منها- غير مقنعة، حين أكثرت سعاد من الشكوى والتذمر من الفقر والعوز، مع أنها زوجةٌ وتعمل ولها دخل، والزوج يعمل سائقاً، وليس لديهما سوى طفلين صغيرين، فهل هذا الدخل يتطلب مثل هذه الشكوى؟!. ثم هل يضطرّ صاحب الدخل المزدوج إلى تسخين الطعام المعدّ منذ يومين لتقديمه وجبةً لطفل صغير؟!

ولكن القصة -مع ذلك- قد استطاعت أن تُعرّيَ المؤسسات، وتدين البيروقراطية، والشللية، وتشير بأصابع الاتهام إلى الحالة المادية للموظف ذي الدخل المحدود، الذي يضطر للبحث عن مصدر رزقٍ آخر، فالممرضات يعملن على بيع الحاجات داخل المشفى، على الرغم من وجودٍ جهاز إداري ضاغط يقمع كل مخالفة. كما تُظهر القصة مدى الترهلّ الذي وصلت إليه بعض المؤسسات العامة مع قلة العمل، وضعف الإنتاج.

إضافة إلى أن القصة تحاول بصورةٍ غير مباشرة أن تقارن بين طبقتين من العاملين في الدولة:

الطبقة الأولى: تمثّل حالة إنسانية في شخصية (سعاد) التي تعمل بصمت -في حالة وجود العمل- وتتمتع بأخلاق مهنية وإنسانية رفيعة.

الطبقة الثانية: تمثّل حالة الإنسان الذي يتسلّق ويتسلط على الآخرين (رئيسة الممرضات التي يخلو قلبها من الرحمة، وانتشاؤها بمازوشيةٍ غريبة لقاء عذاب الآخرين ، فعندما تقف سعاد أمامها، وعندها ثلاثة أطباء، تظهر تلذذها بذلها، مما يدعو الكاتبة للتصريح بالإدانة قائلة: "أي زمن يتلذذ فيه الإنسان بمصائب الآخرين؟!".

3 - الشيخ والنورس، قصة حسن خليل:

ماذا يعني أن تفسد المدينة؟!... يفسد ناسها وأبنيتها وطقسها، وكل شيءٍ فيها، حتى لكأنّ الفساد جاء على الأخضر واليابس، والأحياء والأموات وكاد يطمس جميع معالم الحب والخير والجمال؟!!.

الشيخ (أيوب) رجلٌ مسالم، لم يطق العيش في هذه المدينة، لأن كل ما فيها يعانده ويعاكسه، ويناصبه العداء، ابتداءً بزوجته الشرسة التي غدت كذئبة البراري، وانتهاءً بولديه، حيث قتل الكبيرُ الصغيرَ من أجل إسورةٍ تركتها الأم المتوفاة بصاعقة طبيعية تنتقم فيها العدالة الإلهية من البشر.

إن تقريعَ الزوجة تعبيرٌ عما تجده في نفسها، وهو صدى لما ترى وتسمع في هذه المدينة التي فقدت (مدنيّتها)، وتحوّلت إلى غابةٍ، والغابة لا تخشى ولا تقرّ إلا للجبار. إذ ما تلبث تقرّعه: "أرني فحولتك. أرني رجولتك، أرني كيف تختطف اللقمة من أشداق السباع... أيوب لقد سئمتُ منك يا أيوب، لا أنت برجلٍ، ولا شبيه بالرجال، ما أنت إلاّ ظلّ يبعث على الخزي والقرف والغثيان".

إن هذا التقريع للزوج ليس له في الحقيقة إلاّ تسويغٌ واحد، مؤدّاه ما آل إليه حال الرجال في مجتمع المدينة. المجتمع الذي تلوّث بسعير المادة، وجشع النفوس، وظلم المتسلطين، فالنعوت التي انهالت على أيوب الصابر المسالم، هي صفات رجال المدينة الذين تذخر خزائنهم بالفضة والذهب، ويمشون بخطا واثقة في الشارع كأن كل واحدٍ منهم (جنرالاً).

وإن تكالب الضغوط النفسية على أيوب، دفعه لجزّ شعره، ومن ثم السير في الطرقات على غير هدى، حتى قيل، لقد جنّ الأحمق، فسخر منه الكبار وأصابته حجارة الصغار، وكأنّه قردٌ دنيء، فكان قراره الأخير بالتسليم، ورفع الراية البيضاء والرحيل عن المدينة إلى جزيرة الوحوش.

ومالها وحوش الجزيرة؟!..... إنها ليست خطيرة إذا ما قيست بخطورة إنسان المدينة ووحشيته، لأن للغابة قوانينها وأنظمتها، فالكبير لا يعتدي على الصغير، إلاّ عندما تدعوه الحاجة الطبيعية للاعتداء، والظبي الغرير يسير بجانب الوحش الكبير. بهدوء وطمأنينة من دون خوفٍ، والحمل والذئب ليسا دوماً عدوين، ففترة العداء والافتراس لها نواظمها الطبيعية المحدودة، وحين ""رأى أيوب كل شيءٍ في الغابة، وكلما أبصر شيئاً جديداً، يعجب ويصرخ متألماً: ما أسواك يابن آدم... ما أسواك!!".

إن الرجل الذي هرب من المدينة وناسها، وقد تآلف بسهولةٍ ويسر مع الغابة وحيواناتها، فألِفْتُهُ وأحبّته حتى أمسى جزءاً منها، يحادث كائناتها، يعشق صغارها. فيفرح إذا تنوّرت، ويحزن إذا عَبَسَتْ وتجهّمت، فكيف لا يفضّلها بوحوشها وحيواناتها ونباتها على المدينة وناسها؟! وكيف لا يرتاح إلى طقوسها وأنوائها وقد عاملته بكل رفقٍ وحدبٍ وحنانٍ، لم يعهد له مثيلاً، من قبلُ، في مدينةٍ ليس فيها سوى الفساد.

لقد قضى الشيخ أيوب في جزيرة الوحوش مدّةً، بلغت إحدى وثلاثين سنة لم يشعر خلالها بمنغّصٍ، وكأنها جزيرة الأحلام الوردية، ولكنه حين يبلغ أرذل العمر، يجد نفسه مضطراً للعودة إلى مدينته، منهوك القوى، خائر الجسد، ليقضي فيها بقية أيامه. فماذا وجد في المدينة بعد هذا الغياب الطويل؟...

إن أبنيتها وبيوتها تبدو لناظريه عمياء بلا نوافذ، ولا أبواب، ويرى أسوارها وجدرانها صُفراً شاحبةً، آيلةً للسقوط، وشاهد "كائناتٍ تشبه أولاد آدم" وبناته، ولكن برؤوسٍ كبيرةٍ كرؤوس الثيران، وأشداقٍ واسعةٍ عريضةٍ، كأشداق الجمال، كانوا عراةً كما ولدتهم أمهاتهم، وكانت الشعور السود الكثيفة تغطي جسومهم من هاماتهم إلى بواطن أقدامهم. كانوا يحملون صنوجاً نحاسيةً ضخمةً بأكفهم الغليظة الخشنة، ذوات المخالب الناشبة، وكانوا يتدافعون ويحتشدون جماعات جماعات، وكأنهم في الحشر، وهم يطرقون الصنوج، كلٌّ قرب رأس صنوه، بصخبٍ وعنفٍ شديدين، ثم يدورون راكضين كالأبقار المجنونة على شكل حلقات. حلقات حول الأبنية العمياء، وألسنتهم مدلاةٌ إلى الأسفل، إن سقط أحدهم داسوه بأقدامهم العريضة، وكتموا صراخه، وشاهد بأم عينه، العديد من صغار تلك الكائنات لا تقوى على المناقشة والدوران المتواصل، وما تلبث أن ينهكهاالتعب الشديد، وتخور قواها فتسقط، وتختفي بين أقدام الآخرين.

إن هذه اللوحة القصصية المتألقة فنياً وفكرياً، لمجتمع المدينة التي انقلبت سحنات أهلة الإنسانية، وتهرّأت نفوس أناسه، وعمّ في أبنيته العامة ومنازله الفساد والخراب، لم تكن أفضل من صورة (المقبرة) التي قصدها الشيخ لينجسّ في أحد قبورها ولينهي رحلة العذاب الحي، فتطالعه الضباع والذئاب التي أتت على القبور فتقلب عاليها سافلها، تنبش ترابها وتطحن عظام أمواتها، ثم ماتلبث أن ترفع أخطامها نحو الأعلى وتطلق بين آونةٍ وأخرى عواءها المخيف!

- فهل يجد الشيخ المسالم، في مثل هذا الموضع (مكاناً) لإنسان مهذبٍ وادع؟؟! وهل يتبقى أمام الإنسان سوى الرحيل عنها والعودة إلى جزيرة الوحوش حيث الأمان؟؟!

- وهل هناك أفضل من العيش وسط عالمٍ فطري حزنت جميع كائناته لرحيله الأول عنها، في حين لقي الإعراض والأذى من عالم المدينة؟!

إن قصة الشيخ والنورس، ربما أعادت بفنيتها العالية، إلى الأذهان رائعة أرنست همنغواي الشيخ والبحر، على الرغم من تباين الأحداث بين الرواية الأمريكية تلك، وهذه الأقصوصة العربية، ولكن إذا كان (شيخ) همنغواي قد صارع قرشاً واحداً وانتصر عليه آخر الأمر، فإن (شيخ) هذه الأقصوصة، لم يستطع أن يصبر أو يقاوم، لأنّه لم يجد تناسقاً وتوازناً بين طرفي الصراع، وإذا كان هناك في بحر همنغواي قرشٌ واحد، فإن هنا في مدينة (الشيخ والنورس) آلاف القروش والقرود المفترسة، التي لا يجدي معها صراعٌ أو مقاومة.

إن قراءة القصة تضع نصب أعيننا كاتباً قاصاً متميزاً عرف كيف يحرك أدواته وحدثه بحنكةٍ ومهارة، وقد استفاد من التراث فأعاد إلى الأذهان حكاية الثعلب ومالك الحزين في قصة (كليلة ودمنة) لابن المقفع مستلهماً خلاصة فكرتها الوحشية الحيوانية، ليسقطها على البشر بكل أبعاد (الوحشية) وليخدم فكرة القصة وغرضها، وليؤكد على قساوة العيش في زمنٍ سُدت فيه جميع منافذ الخير والحب والجمال والعدل. يقول:

"وأنا من أين لي أن أطعم هذا المسكين، فإذا ذهبت شمالاً ستكسر الريح جناحي الأيسر، وإن ذهبت جنوباً، ستكسر الريح جناحي الأيمن، وإن ذهبت شرقاً فجناحي ضعيفان لا يقويان على الطيران في وجه العاصفة، وسينكسران لا محالة، وحتى لو استطعت بلوغ البحر في أي حالٍ من الأحوال، فلن يكون بمقدوري التقاط سمكة واحدة.... ".

إنه الدمار والخراب الذي يقضي على جمال الكون والحياة بسبب فقدان الحب الإنساني، تقابله في الغابة، فطرةٌ طبيعيةٌ عادلةٌ، فالنورسة الوفية، جارة الشيخ في الجزيرة، حين ترى جارها سيقضي جوعاً، تقتطع من لحم صدرها، وتطعمه، فتقع إلى جواره جثة هامدة، لأن أجدادها قد علموها الإيثار، على الرغم من أن لحم صدرها لم يسمن الشيخ ولم يرد عنه موتاً، فوقع إلى جانبها صريعاً.

4 - بعد رحيله الحزين، قصة : هدى يونان.

في هذه القصة ذات الشجن الشخصي؛ إدانةٌ أخرى للعصر، الذي عمل على تغيير كثيرٍ من عاداتنا وتقاليدنا، وجعلنا ننشغل بأمور الحياة الهامشية عن العلاقات الإنسانية الاجتماعية، ولكن على الرغم من ذلك، فإن العلاقات الأسرية التي بدأت تتفكك وتبهت بسبب طبيعة العصر، فإن الكاتبة تحاول كسر هذه الرتابة العصرية الطارئة، وتعود بنا إلى (صلة الرحم) من خلال زيارة إلى أخيها الذي يعيش وحيداً، وقد تقدّم به العمر، بين الفينة والأخرى، على الرغم من بُعد المسافة بينهما، والتي تقطعها مشياً على قدميها تنفيذاً لوصية أمها "لا تنسيْ أخاكِ. أنتِ لكِ أسرة وأولاد، هووحيد في هذه الدنيا. إنه أمانةٌ في عنقك يابنتي. فأمازحها وأقول: أليس هو أكبر مني؟ يجب أن أكون أنا أمانةً في عنقه. تقول أمي. الرجل دون أسرة كطفل دون والديه. اهتمي به يابنتي، يجازيك الله خيراً ..... ".

في القصة التفاتة إنسانية دافئة قلما نجدها عند غير امرأةٍ كاتبةٍ، لكنها ونظراً لطبيعة الفكرة قد اتسمت بالحنان الدافق، وقد يتمنى القارئ لو أنّها اشتملت على ما يُغني هذه الفكرة، ويحمّلها أبعاداً أكثر إيغالاً من الكلمات العاطفية التي صيغت بها. لتكون أكثر إقناعاً، وخاصة بالنسبة للأخ الذي يعتزل العالم لا لشيءٍ إلاّ لاحتساء القهوة، ومطالعة الكتب قبل أن يرحل رحيله الأخير.

5 - الخيار القاتل. قصة خلف الزرزور

تعيد هذه القصة العزف على أوتار الأوجاع الداخلية، وتهتمّ بمسألة الخراب الداخلي، خراب البناء المادي، وخراب الإنسان الروحي والنفسي، وخراب المُثل والقيم والمبادئ، وإذا كنا نجد مثل هذا الخراب ماثلاً للعيان في الأبنية التي بدأت تتصدّع نتيجة لدناءة متعهدي البناء، فإننا ليأخذنا العجب، حين نعلم أن مايحدث يتمّ على مسمع الجميع ومرآهم، السلطة والناس العاديين، ليكون الضحايا من البسطاء، والعمال الذين تُنتقص أجورهم، وتُنهب مستحقاتهم كما تُنهب كميات الإسمنت من الشروط النظامية لأعمال التعمير والتشييد، فلا يهمّ المتعهد بعد أن ينتهي، أن يتهدّم البناء فوق رؤوس ساكنيه، أو تتصدّع الجدران، وإنما المهم أن تُنفّذ المشروعات، وتتكدّس الأموال، على الرغم من اللوائح التنظيمية التي تنتهك حرماتها من غير رادعٍ من خلقٍ أو وازعٍ من ضمير، ولتطفو الأخلاق التجارية على السطح، فلا نجد أنى تلفتنا إلاّ الأبنية الفاسدة، وقد أقامها مقاولٌ، أكل حقوق عماله، وأضاع تعبهم، لا لشيءٍ إلاّ لأنّه سليل الإقطاعيات الغابرة التي تعيد بناء امبراطوريتها من جديدٍ بمعرفة أصحاب الطول والحول، لتتعايش مع المتغيّرات الحالية واللاحقة، بعقليةٍ متسلّطةٍ فوقية.

تُسلّط القصة الأضواء الكاشفة على شخصيةٍ متنمّرةٍ، تخفي ضراوة فتكها بالتلوّن، وارتداء ألبسة العصر، لتزدهر مشروعاتها التجارية، على الرغم من كافة قرارات اللجان القاضية بإيقافها عن العمل، ومحاكمتها على السرقات، وفقدان عامل الأمان من الأبنية المسلّحة، لكنها عرفت من أين تؤكل الكتف، وأجادت أصول اللعبة فانفتحت أمامها المصارف واستجابت الجهات المسؤولة عن تقديم المستحقّات والقروض إلى متطلّباتها، ومع ذلك فإن هذه الشخصية الطافية على السطح، ما تلبث أن تدّعي الخسارة والإفلاس، ثم تتمادى في التطاول، فتدعي أن العمال هم السبب في الخسائر، ولذا فهم يتحملون نصف أجورهم عن عام كامل، مشاركةً منهم في تحمّل تلك الخسائر.

إن هذه الشخصية الطفيلية، قد استطاع الكاتب أن يوجد لها شخصيةً معارضةً من العمال، جعلها تقف في وجهها، ولكن بعد أمدٍ طويلٍ من الصراع النفسي، والوساطات غير المجدية، والدوافع الاجتماعية والمادية الساحقة، التي دفعت صاحبها للتمرّد على خنوعه، والانقضاض على ظالمٍ أكل عرق جبينه، (ومادامت الأسرة تُميتها الحاجة، ويقتلها الفقر، فلماذا يسكت عن مطالبة مغتصبٍ بأجر تعبه، وثمن رغيفِ خبزهِ، ودواءِ أطفاله؟!...)

لقد كان عنصر الصراع الدرامي في القصة على جانبٍ من الحدّة والتصاعد، بحيث استطاع الكاتب أن يجعلنا نتعاطف معه، ونسايره لحظةً بلحظةٍ، ونحن نستمع إلى شكواه وهمومه ومن ثم تمرّده.

لقد تمرّد أبو عبد الله، هذه المرة بعد أن سُجن وضاع حقّه، وحين دلف إلى مكتب عبد السلام (المتعهد) طالعته نظرات الاحتقار، وسمعه يرحب به ساخراً:

- أهلاً.. أهلاً أبا عبدالله. كنتُ متأكداً أنك ستعود إلى رشدك، فقبلك رجع محمد اليتيم وغيره كثيرون. فأمثالك لا يرضخ إلاّ بعد أن يجوع ويُهان!..

إن تمرّد العامل أمرٌ لا مناص منه، إذْ لابدّ أن يضع حداً لاستطالات هذا الطفيلي الذي فاق بطغيانه وجبروته كل احتمال، وأن يعمل بوصية والده، فينقضّ عليه كصقر، يمزق أوصال طريدته.

تختلف هذه القصة في النظرة إلى الشكل الفني والفكرة عن قصتي الشيخ والنورس، وحرمة القرارات، ففي الأولى، جعلت القصة شخصيتها المحورية تستكين إلى الظلم، وتتعامل مع الواقع بأسلوب سلبي، مكتفيةً بفضح هذا الواقع، وانسحبت هاربةً إلى جزيرةٍ نائيةٍ، وفي القصة الثانية استكانت سعاد إلى الظلم أيضاً والتزمت بتنفيذ القرار الجائر، فلم تقاوم إلا بلسانها لفترةٍ وجيزةٍ، ولعل من بين سلبيتها المكرّسة، الصبر على التواء قدمها وآلامها الشديدة، ولم تلجأ إلى فحصها أو معالجتها، وهي العاملة في مجال العمل الصحي الميداني، وإذا كانت مشافي الدولة لا تداوي العاملين فيها، فمن تداوي إذن؟!...

إن أكثر من قاسم مشترك ينظم العلاقة بين هذه القصص -على الرغم من تمرّد بطل قصة الخيار القاتل فالناظم الأول هو إلحاحها على الخراب والدمار الذي يصيب بناء الإنسان من الداخل والخارج، والناظم الثاني هو (القرارات الإدارية) ففي قصة الدكتورة بيطار نجد التمسك الحرفي المتزمّت والصارم في تطبيق النظام حيث جعلته الكاتبة عنواناً لقصتها: (حرمة القرارات)، في حين نجد مقاول البناء في قصة خلف الزرزور يتجاوز جميع الأنظمة والقرارات والأعراف، في حين افتقرت الحياة المدنية في قصة (الشيخ والنورس) إلى أي صفةٍ رسمية. فيعمّ الفساد ويسود الدمار، وينقلب البشر إلى مسوخ وقرود.

لقد ركزّت القصص الثلاث على إدانة المجتمع الذي تسود فيه شريعةُ غابٍ، بل في الغاب شريعةٌ ونظامٌ غير موجود في المدينة، وإلاّ فماذا يعني أن يصبح الإنسان في مدينةٍ سخريةً للكبار، ومرمى حجارةٍ للصغار، وكأنه قردٌ دنيءٌ، فيضطر إلى هجران المدينة إلى جزيرة الوحوش، ينشد فيها الطمأنينة والأمان؟!.

محمد قرانيا

❑❑❑